Grid Modorcea

# ISTORIA GÂNDIRII ESTETICE ROMÂNEȘTI DE FILM

Editura EMIN

GRID MODORCEA

# ISTORIA GÂNDIRII ESTETICE ROMÂNESTI DE FILM

Editura EMIN
Bucureşti, 1997

# ARGUMENT

*Înainte de a fi fost inventat, înainte ca fraţii Lumière să-i fi pecetluit numele, cinematograful trăia de veacuri în fantezia artiştilor, în gândirea lor infraestetică (precum acea metaforă a camerei obscure: „peştera" platoniană), în operele vizionare, ca şi în creaţiile mitologice. Trăia mai ales în acele plăsmuiri care vizau (şi visau) totalitatea, în acele capodopere care prevedeau (şi prevesteau) „specificul filmic", gândite fiind în gros-planuri de idei, în panoramări de spaţii sau în mişcări complexe de „aparat" (citeşte ochiul omenesc, pe al cărui „principiu al persistenţei" s-a şi bazat noua invenţie: „maşina de imagini"). Şi cine a încercat să facă creaţiilor unui Shakespeare, Da Vinci sau Eminescu, bunăoară, o „lectură" cinematografică, şi-a putut uşor da seama, credem, că opera lor e o expresie de natură audio-vizuală, că ei se foloseau cu dezinvoltură de „traveling"-uri, „dolly"-i, „obiective" şi sugestii sonore de toate felurile prin care, cu complicitatea spectatorului (vezi prologurile lui Shakespeare, îndemnurile sale, precum: „la lucru gândul!"), proiectau pe ecranul fanteziei orice doreau, îmbinând cu geniu visul şi realitatea. Marii artişti au aspirat întotdeauna spre o amplă materializare a fanteziei lor, spre o sinteză a tuturor mijloacelor de expresie, a tuturor artelor, spre acea fuziune măreaţă, spre acea operă de artă integrală, totală, de ansamblu, pe care Wagner o denumise „Gesamtkunstwerk", sinteză de Operă şi Dramă.*

*Practic însă ei şi-au concretizat bogăţia imaginaţiei lor prin acele mijloace de expresie proprii unei arte sau alteia. Cehov spunea că trebuie să foloseşti mijloace simple pentru a obţine efecte mari. Sigur, prin câteva versuri ale unei poezii, printr-un* haiku, *de pildă, poţi să ai o viziune globală despre univers. Dar dacă până la apariţia noii invenţii artele clasice puteau să-ţi redea, să-ţi proiecteze această viziune doar în fantezie, cinematograful a deschis calea ca ea să se realizeze practic, printr-o sinteză de mijloace, sfidând adesea primejdia de* naturalism *care îl pândeşte! El a dat posibilitatea ca prin imaginea în mişcare, prin mobilitatea aparatului de filmat (la început fix), apoi*



Scanned with CamScanner

prin sunet, culoare etc. să se poată exprima viu, concret, visul însuşi, sentimentele şi ideile cele mai contrastante, să se poată crea, cu alte cuvinte, impresia totală de realitate.

Dar dacă artele tradiţionale obţin această impresie pe cale „naturală", cinematograful, în schimb, o obţine pe cale – am putea spune – „artificială", el fiind un „copil minune" al revoluţiei tehnico-ştiinţifice (deşi „minunea" s-a realizat după secole de cercetări, savanţi, alchimişti sau filosofi studiind mişcarea şi încercând s-o descompună şi s-o înregistreze). Ca atare, noul mijloc de expresie are o dependenţă accentuată faţă de tehnică, ceea ce va modifica „din mers", cum vom vedea, multe concepţii asupra artei filmului constituite la un moment dat. De reţinut însă că orice mijloc tehnic nou devine repede un mijloc de expresie – căci tocmai înnoirea expresiei îl cere! – şi contribuie cu un plus de concreteţe, de naturaleţe la configurarea unei imagini cât mai globale a realităţii. Pentru prima oară, deci, s-a văzut că prin cinematograf această imagine de ansamblu poate prinde viaţă în mod obiectiv.

Iată de ce apariţia noii invenţii (prima proiecţie a avut loc la 28 decembrie 1895, în subsolul lui „Grand Café" de pe „Boulevard des Capucines" din Paris), care s-a transformat în numai câţiva ani din „curiozitate" în artă, a beneficiat încă din capul locului – cu toate că cinematograful nu era nici pe departe ce este azi! – de un fundament teoretic; evident, pregătit de o gândire estetică milenară născută din dorinţa firească, naturală, a omului de a povesti (în cuvinte, culori etc.) întregul cosmos (uman şi extrauman) în esenţa şi aparenţa sa. Iar acest lucru, existenţa acestei moşteniri teoretice, explică în mare măsură şi de ce arta filmului a evoluat practic atât de repede, întrecându-le în multe privinţe – deşi a creat, automat, şi un balast cantitativ: industria cinematografică – pe surorile sale cu o vârstă ce se pierde în negura timpurilor.

Celelalte arte, teoreticienii lor, au pregătit-o, deci, şi au ajutat-o să-şi definească diferenţa specifică, propria-i cale, propriu-i destin de „ultim emancipat", cum avea să-i spună Camil Petrescu. Maturitatea critică cu care a fost abordat cinematograful încă de la primele sale reuşite, entuziasmul aproape unanim ce a însoţit naşterea şi evoluţia limbajului noii arte sunt dovada cea mai clară (iar studiul nostru va încerca să facă confirmarea mai ales pe teren românesc) a ideii exprimate mai sus: gândirea estetică de film, rod al practicii artistice milenare, a intuit, a prevăzut şi a contribuit la dezvoltarea şi împlinirea



Scanned with CamScanner

celei de a şaptea arte. *Iar forma actuală de fuzionare a tuturor mijloacelor de expresie într-o specificitate unică, pe care o prezintă această artă, vine să confirme acel entuziasm iniţial al teoreticienilor-pionieri care au anunţat-o. Aceştia, bineînţeles, au fost criticii literari, scriitorii, esteticienii, filosofii, care, până la consacrarea cronicarului sau teoreticianului de film propriu-zis, şi-au făcut din plin datoria, ţinând, deseori cu competenţă şi eleganţă, locul specialiştilor, al filmologilor de mai târziu.*

*La noi, în cinematograful românesc, faptul că filmul a avut teoreticieni înainte de a deveni artă e mai uşor de demonstrat. Motivul este simplu: În primul rând, în perioada mută, producţia noastră de film aproape că nu a existat. Iar când, mai apoi, am avut o industrie cinematografică puternică, am pus-o în slujba unei ideologii falimentare, rămânând să ne întrebăm şi astăzi dacă există o şcoală naţională de film, întrebare care în ultimul timp nu se mai pune, probabil să nu fim nevoiţi să auzim aceleaşi răspunsuri în doi peri!* În al doilea rând, teoria de film autohtonă se ridica pe un suport important, avea o bază solidă de discuţie: filmele create de unele din cele mai mari cinematografii străine, care rulau din belşug pe ecranele noastre sau puteau fi văzute în străinătate. Aceste filme ofereau posibilitatea largă de a filosofa profund pe marginea noii arte (situaţie care s-a păstrat într-un fel neschimbată şi în perioadele care au urmat, accesul specialiştilor la marile filme ale lumii fiind indiscutabil, dovadă că nivelul cărţilor teoretice consacrate filmului este, în general, superior producţiei cinematografice autohtone). Căci a face estetică, a putea arăta, de pildă, dacă filmul este artă, înseamnă a te referi la opere supreme, la opere care, raportându-se la esenţe, conţin principiile ei în chip infraestetic. În fine, în al treilea rând, originalitatea gândirii*

---

* De altfel, cinematografia naţională a ajuns la tragica realitate de a realiza 3–4 filme pe an! Şi acelea ca vai de ele! Deruta în care se află cei mai mulţi dintre cineaştii români, înfundătura spre care se îndreaptă unii în goana lor către senzaţionalul ieftin, către subiecte marginale, sunt evidente. Poate că nu întâmplător, ca o contribuţie fie ea oricât de modestă la ceea ce ar trebui să fie direcţia de dezvoltare sau chemarea cinematografului românesc, am început să realizăm – pe peliculă Eastman color de 16 mm – filme de sinteză, majoritatea având durata de 60', raportate adică la esenţe, la permanenţe. Un act de pionierat dacă ne gândim, de pildă, că pentru prima oară încercăm să privim viaţa şi creaţia marilor personalităţii ale culturii noastre din perspectivă religioasă. Altfel spus, să privim spiritualitatea românească prin film. Şansa ne-a fost oferită de redacţia „Viaţa spirituală" a televiziunii naţionale. Ne-am propus, cu ajutorul lui Dumnezeu, să dăm astfel viaţă unui amplu program estetic aşa cum l-au visat înaintaşii noştri.



Scanned with CamScanner

românești de film se contura prin contactul „la zi" cu critica și teoria cinematografică din lume, cu articolele și cărțile unor autori cunoscuți, apărute și dezbătute în paginile revistelor noastre, cum vom vedea în cazul atâtor personalități, precum Tudor Vianu, Camil Petrescu sau G. Călinescu, și mai ales al avangărzii interbelice.

Evident, o teorie originală asupra artei filmului este mult ușurată când se ridică pe o bază de opere cinematografice valoroase specific naționale, când înrâurirea particularului e determinantă. Și să ne gândim doar la modelul școlii italiene. Sigur, n-o să cădem în extrema „nivelării", practicate de o bună parte a criticii noastre de film care acceptă tacit că cinematograful românesc are critica pe care o merită, cu expresia Ecaterinei Oproiu. Dimpotrivă, credem că bine fac acei critici-teoreticieni care vor să ridice fillmul românesc la nivelul marilor școli de cinema și, implicit, la nivelul unei gândiri estetice de înaltă ținută, care pledează pentru competitivitate pe bază de opere originale, specific naționale. Iar modelul acestei atitudini îl găsesc la înaintașii lor, la cei care au pus bazele teoriei românești de film. Trebuie să fie mereu o pildă vie exigența critică pe care au avut-o față de arta filmului și față de producția națională de filme gânditori și scriitori ca Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi etc., care, până la afirmarea teoriei de film propriu-zise, marcate de cartea fundamentală a lui D.I. Suchianu **Curs de cinematograf** (1932), au dat acestui domeniu demnitate estetică, probitate culturală, informație vastă, înțelepciune critică și mai ales seriozitate și onestitate. Atât opera lui D.I. Suchianu, care poate fi situată în centrul teoriei noastre de film, cât și celelalte contribuții serioase care au urmat au fost pregătite, deci, de o pleiadă de critici și scriitori iluștri, care nu s-au îndoit nici o clipă că filmul nu ar fi o artă nouă, care au pledat pentru o cinematografie autohtonă și au impus un punct de vedere original ce trebuie continuat și menținut cu aceeași pasiune și bunăcredință, apărat cu aceleași mijloace estetice și filosofice de profundă „autonomie" creatoare.

Aceasta și este una din țintele principale ale studiului nostru. Munca înaintașilor trebuie reamintită sau, mai exact, trebuie făcută cunoscută, popularizată, întrucât, cu rare excepții, ea nu a fost scoasă la lumină, stă risipită prin revistele vremii, rare fiind reeditările de opere care includ în sumarul lor și articolele despre cinematograf ale unui scriitor sau altul. Nemaivorbind de unele cărți ale pionierilor care ar merita cu prisosință să fie reeditate. Pe de altă parte, trebuie



Scanned with CamScanner

*înlăturat scepticismul că nu avem o teorie de film originală sau nici măcar una ne-originală, trebuie înlăturată definitiv opinia superficială că nu a existat înainte o critică de film serioasă și că de la noi încolo începe totul, că noi suntem fondatorii ei, atitudine de falsă superioritate întreținută de unii regizori cu pretenții (pentru aceștia, în general, critica românească de film nici nu există!), dar, paradoxal, și de unii critici de film. Este poziția tipică diletantului, celui neinformat, iar o mare parte din critica noastră de film, de mai bine de 30 de ani, nu a depășit acest stadiu primitiv. Sigur, sunt și voci competente care au menținut într-o oarecare măsură acest climat, fără îndoială, din cu totul alte motive.*

*În acest sens, un exemplu absolut notabil îl constituie Florian Potra, teoretician și polemist de film prin excelență, care și-a „ameliorat" o atare poziție mai ales prin cărțile sale de cinema, unele din ele de o importanță deosebită pentru gândirea estetică românească de film. Căci iată ce scria încă tânărul Florian Potra în 1966 în articolul* **Cartea de film** *(inclus ulterior, în 1968, în volumul său de debut* **Experiență și speranță**, *în care își grupează articolele publicate până la acea dată în presă): „Cartea de film românească, scrisă de autori români (...) e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire. Nu știu să fi apărut – în afară a două, trei cărțulii de popularizare – un singur titlu cu privire la film aparținând criticii sau esteticii noastre, nici în trecut, nici acum". În una din ultimile sale cărți însă* **Aurul filmului** *(1984), deci peste aproape 20 de ani, Florian Potra e de altă părere, aducând un binemeritat elogiu – alături de volumul* **Uzina de basme** *(1935) de Ion Cantacuzino – cărții lui D. I. Suchianu* **Curs de cinematograf**, *comentând-o și semnalându-i actualitatea, trecându-i în revistă ideile originale, care fac chiar figură de protocronism în istoria bogată a teoriilor de film din lume.*

*Sigur, se poate replica: „cu o carte nu se face primăvară" – deși cartea lui D.I. Suchianu e o eternă primăvară, căreia i se va adăuga, peste trei ani, una la fel de rară, volumul lui Cantacuzino, mai sus pomenit, care deschide calea criticii obiective, direcția științifică în cercetarea cinematografică. Dar înainte de 1932 cărțile noastre de film, în afara unui număr impresionant de broșuri importante și de volume privind tehnica cinematografică, erau în primul rând articolele scrise de mari personalități precum Rebreanu, Sadoveanu, Davila, Vianu (care în 1928 a ținut la Universitatea din București un curs de estetică cinematografică), Mihail Dragomirescu sau Camil*



Scanned with CamScanner

Petrescu (acesta, de altfel, în 1927 începuse să elaboreze o lucrare amplă **Quidditatea reprezentației dramatice**, care cuprindea și o secțiune dedicată cinematografului, de care ne vom ocupa pe larg la locul potrivit). Sau cât de vii sunt „cărțile" (articolele) scrise despre film de un G. Călinescu, care mărturisesc că autorul lor avea o cultură cinematografică impresionantă!

Indiscutabil, articolele unor asemenea titani, care beneficiau de „spatele" unei gândiri estetice exersate în câmpul literaturii, al artei, care izvorau din originalitatea unor concepții deja concretizate printr-o serie de scrieri fundamentale pentru cultură în general și pentru cultura noastră în special, sunt meditații și contribuții mult mai prețioase pentru estetica românească de film decât multe cărți despre cinematograf apărute între timp, după acel an, 1966, când Florian Potra cerea „o literatură sau o eseistică de film", cărți improvizate, abuzând de epitetomanie sau adjectivopatită, cu expresia lui D.I. Suchianu, dovadă fie a amatorismului ce a invadat și acest domeniu până la saturație, fie a „sincroniștilor", care, bazați pe „seducția" unor estetici de împrumut, alterează, poluează gândirea originală de film.

Iată de ce trebuie să arătăm ce este original în gândirea românească de film încă de la începuturile ei, ca să știm ce avem de apărat și de continuat. E necesar, deci, înainte de a scrie cărți de film, să avem o gândire exersată în domeniul cinematografului, pentru a putea realiza cu adevărat (unele s-au și realizat deja) acele cărți teoretice, sistematice, originale, evident, ținând seama de ceea ce este mai valoros, mai autentic în practica noastră cinematografică. „Așa cum o cinematografie înfloritoare – scria pe bună dreptate Florian Potra în același articol – ridică implicit nivelul criticii de specialitate, cred că o viguroasă literatură filmologică ar contribui la progresul artei cinematografice, teoretic și practic. (...) Cartea tipărită angajează mai complex, dacă nu chiar integral, capacitatea criticului, deprins deocamdată doar cu fandările foiletonului săptămânal sau cu acelea mai lungi ale criticii lunare". Și încheia: „Cultura – inclusiv arta cinematografică – înseamnă pretutindeni și întotdeauna: carte".

Probabil că nu la cărți-culegeri de cronici se referea valorosul nostru teoretician. Așa cum din „cioburi de tradiție", cu expresia lui Blaga, nu poți face o mitologie națională, tot așa nici din articole literaturizatoare, gen **Vechiul** sau **Noul Cinema**, nici din „fandările foiletonului" cinematografic, fie ele oricât de strălucite, gen Cosașu sau Sorescu, nu poți alcătui, consolida o trainică gândire estetică de



Scanned with CamScanner

film, o „viguroasă literatură filmologică". Probabil că la astfel de cărți sistematice, fundamentale, se gândea și Ecaterina Oproiu când, mai târziu (1983), în prefața la volumul **Autoportretele filmului** de Dana Duma, scria: „Cu câteva excepții, printre care n-am plăcerea să mă număr, criticilor cinematografici le lipsește – cum să-i spun eu? – grija față de posteritate, suita în idei, răbdarea de a cultiva pe suprafețe mai largi, adică puterea să se smulgă din cotidian și, vorba lui Călinescu, să se abstragă în operă".

Printre excepțiile acestea, desigur, o includea și pe autoarea volumului prefațat, în primul rând pentru calitatea lui generică de „carte de film", pentru faptul că „există", „că și-a făcut loc sub soare". Acesta să fie criteriul „excepției"? Dar azi, după ce există o gândire estetică românească puternică de film, pretențiile trebuie să fie mult mai mari, atât în planul aplicat al studiului, al aprofundării informației, cât mai ales în planul originalității. Dovadă că mai recentele promisiuni ale criticii noastre au decepționat, n-au mai dat nici o carte. Pe de altă parte, adevăratele „excepții" nu sunt câteva, ci, din fericire, cum vom arăta, sunt multe. Și observația este valabilă mai cu seamă pentru perioada mută a cinematografului, când arta filmului s-a definit pe sine și era mai puțin poluată ca azi de „zgomotul" industrial, de cantitatea producției comerciale, când aceste excepții, deci, constituiau regula, normalitatea. Cu cât cinematograful s-a poluat mai mult, a devenit mai „naturalist", cu atât și literatura comercială din jurul lui s-a înmulțit. Literatura de scandal din jurul starurilor, bunăoară, a invadat azi piața până la saturație. Dimpotrivă, în prima fază de constituire a noii arte, cei care abordau fenomenul o făceau cu finețe, operația estetică era lucrare subțire, rafinat intelectuală. Mai mult se medita decât de scria și când se scria, se simțea că lucrul e filtrat prin experiență, prin gândire, un simplu articol fiind concluzia, rezumatul unor acumulări de ani de zile. Acesta e și motivul pentru care articolele unui Sadoveanu, Mihail Dragomirescu, Călinescu sau Gib. I. Mihăescu ne surprind și astăzi.

Și apoi, la urma urmei, nu poți să ceri **Poetica** lui Aristotel înainte de a se fi desăvârșit tragedia greacă! Nu poți să ceri în primele două-trei decenii de cinematograf studii teoretice precum **Cinematograful, acest necunoscut** (D.I. Suchianu însuși a „așteptat" 40 de ani, acumulând destulă experiență, deci, până să-l scrie!), chiar dacă teoria, în acest domeniu, o luase cu mult înaintea practicii, din pricinile arătate. Dovadă că apariția filmului vorbitor i-a făcut pe mulți vizionari, pe



Scanned with CamScanner

mulți teoreticieni, cu sisteme de gândire închegate aș zice, precum Vianu sau D.I. Suchianu, nemaivorbind de manifestele unor mari cineaști, în frunte cu Eisenstein, Pudovkin sau Chaplin, care își desăvârșiseră operele în limbajul „tăcut" („filmul tăcut", spunea Sadoveanu), să-și revizuiască cu onestitate concepțiile.

Este poate pentru prima dată în istoria culturii când o revoluție tehnică, presimțită și ea continuu – începând chiar cu primele consemnări – de creatori, de critici, dar mai cu seamă dorită de distribuitori, de industriașii filmului (încă din 1906 se credea, în cadrul unei expoziții cu noua invenție, că nașterea „filmului vorbitor" este aproape), face din artă o ancilla a sa. Este pentru întâia oară când „progresul" unui limbaj se vede atât de dependent de evoluția unor mijloace tehnice – devenite însă, printr-un proces de feed-back, cum spuneam, mijloace estetice. Căci arta e demnă de acest nume abia când depășește mijlocul prin care se exprimă, când subordonează tehnica, când spectatorul (cititorul) „uită" cum se comunică și nu mai e atent decât la ce se comunică.

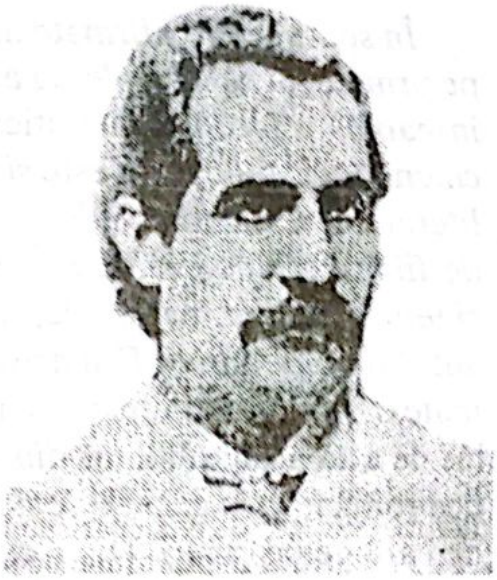
Dar până să intrăm în profunzimea acestor probleme, până să arătăm efectiv care sunt urmele cele mai prețioase lăsate, în gândirea estetică românească (în primul rând) de cinema, de către marile personalități creatoare, martore la nașterea și evoluția artei (și industriei) filmului, să vedem care sunt primele semne ale acestei gândiri.

Bineînțeles, nu înainte de a preciza în finalul acestui **Argument** ambiția sau intenția majoră a studiului nostru privind metoda frontală, deschisă și cuprinzătoare (a înaintării pe mai multe planuri) cu care vrem să abordăm **Istoria** de față, procedeu ce a fost impus de însăși natura muncii concrete. Ea ne-a impus și împărțirea lucrării în părți distincte: istoria filmului în funcție de evoluția gândirii estetice legate de perioada veche, „tăcută", a cinematografului, apoi de perioada tranziției de la **mut** la **vorbitor** și, în fine, de perioada „vorbită", inclusiv „epoca vorbăriei" când, de la **Răsună valea** (1949) la **Mircea cel Mare** (1989), arta filmului a fost pusă în slujba propagandei comuniste, inclusiv ramificațiile actuale (explozia „defulării politice", de pildă) ale producției de filme. Dacă de această din urmă perioadă ne-am ocupat pe larg în volumele noastre anterioare (vezi în special ***Actualitatea și filmul***), celorlalte două perioade le dedicăm volumul de față (partea întâi și partea a doua).

Practica, deci, ne-a arătat că, așa cum nu poți înțelege reflecțiile despre cinema ale unui Mihail Dragomirescu, bunăoară, dacă nu-i cunoști evoluția și sistemul gândirii sale în general, tot așa nu poți



Scanned with CamScanner



*decupa – în sens de a lega, de a monta – o istorie obiectivă a gândirii estetice românești de film fără a nu decupa și momentele importante de istorie propriu-zisă a cinematografului autohton. Nu poți face teorie de film dacă nu faci și istoria cinematografului. Una o presupune pe cealaltă, dat fiind că ceea ce le leagă este judecata de valoare. Istoria presupune, așadar, o scară de valori.*

*Vom aborda – și acest lucru este o premieră după câte cunoaștem –* istoria filmului din perspectiva evoluției gândirii estetice *pentru că ni se pare a fi calea normală, dreaptă. Cinematograful este singurul domeniu al artei unde teoria a prevăzut, a precedat practica. Am arătat acest fapt și în cartea* **Magul călător** *dedicată lui Mihai Eminescu, dovedind că marele poet, care ne-a lăsat o mărturie de reporter tulburătoare, și anume că ar fi dorit să se facă fotograf, a prevăzut cinematograful. Cel care a făcut această dezvăluire surprinzătoare: „să-nvăț arta fotografiei, pentru că nu știu a desemna" (Ms. 2292, f. 21), substituind desenului, picturii, cel mai nou mijloc de expresie, în plină înflorire atunci, trebuie să fie așezat moralmente în capul* **Istoriei filmului românesc**. *Dacă și-ar fi împlinit acest gând, desigur că* **Imaginea** *lui Eminescu nu s-ar fi redus la cele patru fotografii autentice cunoscute până în prezent, ci ar fi fost poate un spectacol catoptric demn de un program estetic atât de modern și de actual ca cel pe care ni-l oferă literatura eminesciană, indiscutabil o literatură de natură cinematografică. Opera sa literară este un lung scenariu de film, un extraordinar document audio-vizual! Fiecare cuvânt al ei e ca o fotogramă. Nu există poem eminescian, nemaivorbind de proza sau teatrul său, să nu conțină o poveste comunicată într-un viu limbaj imagistic și sonor. Sper că și filmul pe care i l-am dedicat, în care am încercat să descifrez concepția lui Eminescu despre Dumnezeu, vine să întărească această idee. Numai în jurul operei lui Eminescu, aflată în centrul spiritualității românești, se poate crea adevărata școală națională de film.*



Scanned with CamScanner

În sensul celor afirmate aici, să mai amintim că G. Călinescu, iar pe urmele lui N. Manolescu au demonstrat că a face istoria literaturii înseamnă a face istoria critică a literaturii. Lucru valabil și în cazul cinematografului, care este și el, așa cum îl definea D.I. Suchianu, tot literatură! Cum vom vedea, originalitatea gândirii estetice românești de film e strâns legată, mai ales pe latura afectivă, de constituirea cinematografiei naționale, de crearea și dezvoltarea producției autohtone de filme! Din acest unghi, **Istoria** noastră va fi înainte de toate o istorie a filmului românesc din perspectiva dezvoltării conceptului de **artă a filmului**, iar din unghi teoretic, o istorie a gândirii estetice românești în general (evident, cum s-a manifestat ea în perioadele de care ne ocupăm). După cum scriitorii înșiși, la care ne vom referi, și literatura română din prima jumătate a secolului nostru vor apare în cu totul altă lumină.

În fine, în tot acest demers, dat fiind că avem perspectiva necesară, se impune să introducem și un criteriu competitiv. Ca atare, va trebui – în paralel cu evenimentele similare de la noi – să ținem seama de evoluția mondială a cinematografului și, respectiv, de cea a gândirii estetice care a însoțit-o. Și aceasta din simplul motiv că înrâurirea fenomenului cinematografic mondial asupra practicii și teoriei autohtone a fost evidentă. Desigur, de multe ori cele două Istorii s-au întrețesut, alteori s-au dezvoltat paralel sau cea națională a anticipat-o pe cea mondială. Vom descoperi multe fapte de protocronism, în sensul în care, de pildă, metoda lui Stanislavski a fost cu mult înainte teoretizată de cronicarul teatral Eminescu. În general însă, istoria filmului românesc, ca și evoluția gândirii estetice românești de film au urmat istoria filmului mondial și s-au dezvoltat în lumina gândirii critice care l-a însoțit.

În acest sens, **Istoria** pe care v-o propunem este nu numai Istoria filmului românesc din perspectiva gândirii estetice care l-a urmat și, adesea, l-a precedat, dar și **Istoria filmului mondial** din perspectiva evoluției gândirii critice universale. Cu un cuvânt, **Istoria artei filmului** la noi și în lume.



Scanned with CamScanner

# ISTORIA GÂNDIRII ESTETICE ROMÂNEȘTI DE FILM

## PARTEA ÎNTÂI

Scanned with CamScanner

# PRIMELE CONSEMNĂRI
## Claymoor

Germenii critici, mai bine zis, primele consemnări ale fenomenului, ale apariţiei noii invenţii, numite şi „*minunea secolului*", s-au înfiripat la noi, ca şi în multe alte ţări, de fapt, din „materie primă" străină. De altfel, până la acel septembrie 1912, când apare **Războiul independenţei** (deşi **Amor fatal**, realizat cu un an înainte, dar având o viaţă de numai cinci zile, este considerat primul film românesc) şi când i se oferă criticii posibilitatea să discute despre cinematograf pe o producţie naţională valoroasă, toată literatura cinematografică s-a născut din comentarea filmelor străine. Şi chiar şi după această dată lucrurile au stat cam la fel, căci producţia naţională, în ciuda unor mari şi de nepreţuit inimoşi, a unor entuziaşti animatori care luptau însă „fără mâini", a fost ca şi inexistentă: de la **Amor fatal** (premiera – 26 septembrie 1911) şi până la **Ciuleandra** (1930), ecranizare ratată după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, în regia lui Martin Berger, film realizat în versiune germană şi română şi considerat primul film sonor vorbit în româneşte, s-au produs doar 34 de filme, 2 documentare romanţate şi 3 scurt-metraje, unele de către firme străine, cu regizori, operatori şi interpreţi străini, dintre filmele perioadei mute păstrându-ni-se integral numai şapte, iar din două câteva fragmente!

Iată un motiv în plus, un nou argument care ne face să considerăm, cel puţin pentru această perioadă, că adevărata istorie a filmului românesc este o istorie **scrisă**, păstrată în documente, cărţi şi în paginile ziarelor vremii, şi că ea poate apărea în cea mai vie lumină dacă este studiată din perspectiva gândirii estetice, dacă este adică încorporată organic istoriei gândirii estetice româneşti de film, ca documentul spiritual cel mai concludent prin originalitatea sa evidentă (asemenea personalităţilor ce l-au creat!).

O primă demonstraţie în acest sens o putem face pe „opera" cinematografică a savantului Gheorghe Marinescu, cel dintâi care a adus cinematograful în România şi care, prin studiile sale, a contribuit la apariţia **filmului ştiinţific**, domeniu unde a fost precursor pe plan



Scanned with CamScanner

*Gheorghe Marinescu*

mondial. Din „opera" sa însă n-a rămas decât **documentul scris** sau „teoria". Astfel, pentru a concretiza ideea acestei paranteze pe care am deschis-o aici, drept prolog al **Istoriei** propriu-zise, ca prim document stă **corespondența** savantului. „*În timpul ședерii mele la Gand* – îi scria el din Belgia profesorului său Constantin I. Istrati, la data de 9 ianuarie 1893, *am făcut o colecție magnifică de microfotografii de sistem nervos, pe care, dacă mijloacele-mi vor permite, le voi expune la Congresul Internațional de la Roma, unde fiți sigur că nici meritul lor, nici activitatea mea nu vor fi contestate*". La 20 iunie 1893, îi va scrie tot lui C.I. Istrati, dar de la Paris, că „*cea mai mare parte din profesorii pe care-i cunosc aici cred că sunt cele mai bune din câte s-au făcut vreodată*" (e vorba, desigur, de aceleași microfotografii). Ca apoi, la 22 septembrie 1894, să comunice, de data aceasta lui Victor Babeș: „*Tocmai am sosit la Berlin, cu intenția de a tipări fotografiile. Am 80. Majoritatea sunt admirabile... (...) Condițiile succesului nostru depind de tipar (...) Trebuie începută tipărirea...*".

În anii următori, fotografia va fi înlocuită cu pelicula cinematografică. Preocupările sale în această direcție sunt confirmate printr-o scrisoare primită la 28 decembrie 1898, de la Paris, de la un oarecare Nicolae Vaschide, negustor, pe care Gh. Marinescu îl rugase să-i procure un fonograf, căci aparat de filmat se înțelege că avea. („*Instalația dv. merge bine? Încercați a lua dv. scene și mai ales mișcări?*"). Gh. Marinescu îi mai ceruse apoi să-i procure informații din care să poată afla „*detalii cât mai precise pentru fonograf și peliculele cinematografice*". I se transmitea că un fonograf costa 1 100 de franci, iar un „*model* (o casetă probabil) *de peliculă*" 20 de franci. Savantul nu prea avea bani, mai ales și pentru un „*obiectiv Zeiss*" sau pentru alte materiale necesare unei perfecte developări (considerată operația cea mai delicată), dar calitatea tehnicii echivala



Scanned with CamScanner

cu calitatea rezultatului, a cercetării: „*Cum cred că d-ta ai de gând a folosi fonograful la cercetări ştiinţifice, garanţia şi valoarea unui aparat e prima condiţie implicată oricărei tehnici experimentale*“ [1].

Deja în 1899, Gh. Marinescu îşi făcea publică „opera cinematografică“, fapt pe care însă îl aflăm din comunicarea sa apărută la Paris în **Semaine médicale**, numărul din 5 iulie, sub titlul **Sur les troubles de la marche dans l'hémiplégie organique étudiés à l'aide du cinématographe**. În fine, la aceste prime documente scrise, cărora le vor urma multe altele datorate în special cercetărilor operei ştiinţifice a lui Gh. Marinescu, să adăugăm şi prima semnalare făcută de G. Olăraşu şi C. Rîuleţ, autorii uneia din cele mai valoroase cărţii de pionierat în domeniul studierii fenomenului cinematografic la noi, intitulată **Chiemarea cinematografului** (carte de care ne vom ocupa pe larg în lucrarea de faţă): „*Pentru prima oară cinematograful a fost adus în Bucureşti de savantul nostru dr. G. Marinescu care se servea de el pentru studiul diferitelor boli*“ [2].

Primele consemnări „estetice“ însă se vor face, cum spuneam, pe marginea unor filme străine aparţinând, evident, inventatorilor „omologaţi“ ai cinematografului.

Aşadar, luni 27 mai 1896, la numai cinci luni de la istoricul spectacol din subsolul lui Grand Café, unde pentru prima oară, într-un cerc mai larg, fraţii Lumière şi-au prezentat „*minunea*“, şi cu o lună înainte de premiera americană de la New York, avea loc în clădirea ziarului **L'Indépendence roumaine** (o coincidenţă simbolică!), clădire ce se afla pe Calea Victoriei vizavi de Palatul Telefoanelor, în holul de la etajul I al ziarului, primul spectacol cinematografic dat la noi, prima „*reprezentaţie high-life*“, cum anunţa publicaţia, scrisă în franceză, accesibilă doar lumii mondene a Capitalei. În **Carnetul high-life**-ului, rubrică semnată de un descendent al boierilor Văcăreşti, Mişu Văcărescu, cu pseudonimul **Claymoor**, apar, alături de reclamele ce însoţeau moda „lumii bune“, cele dintâi „cronici“ cinematografice. **Sosirea trenului în gara La Ciotat**, de pildă, unul din filmuleţele lui Lumière care a stârnit cea mai mare senzaţie, era recomandat publicului pentru „*fotografie vie*“, „*fenomen luminos*“, „*experienţă feerică*“, anunţându-l că „*va vedea înaintând un tren adevărat în mărime naturală, cu locomotiva în cap, care fumegă pe coş şi svârle scântei de foc... E atât de real încât ai senzaţia că tu însuţi faci parte din acest tablou*“ [3].

Stilul acestor prime consemnări, deşi publicitar, restrâns uneori la anunţuri de tipul „*cinematograful, această senzaţie a zilei, a fost trimis să încânte Bucureştiul*“, reflectă în primul rând uimirea în faţa



Scanned with CamScanner

„*minunii secolului*", curiozitatea cu care noua invenţie a fost întâmpinată pretutindeni, exceptându-i pe Lumière-ii înşişi, care afirmaseră că „*cinematograful nu are nici un viitor comercial*", considerîndu-l doar o „*curiozitate ştiinţifică*" sau, în cel mai fericit caz, o curiozitate incapabilă să capteze „*atenţia publicului ore în şir*" [4]. Motiv pentru care „demonstraţia" lor s-a redus (pe baza a vreo 50 de filmuleţe de 17 m lungime, cât era capacitatea casetelor, fiecare durând circa un minut) numai la un aspect pur mecanic, la o formulă experimentală, „*industria Lumière*" fiind repede înghiţită de celelalte societăţi de film, care au intuit în cinematograf un nou mijloc de expresie artistică şi mai cu seamă un nou izvor distractiv şi, deci, comercial.

Şi totuşi, în ciuda acestei „opacităţi comerciale", genialii inventatori, explicând principiul cinematografului perfecţionat (Brevetul din 10 martie 1895), arătau că toate îmbunătăţirile aduse de ei „*probelor crono-fotografice*", ce dau **iluzia mişcării**, au ca scop obţinerea efectului maxim al aparatului: **farmecul iluziei**. Oare nu în acest **farmec** al iluziei mişcării trebuie căutat **secretul** noii invenţii, taina care conţinea **in nuce** viitoarea **artă a filmului**? Şi nu oare acest **farmec** l-a atras irezistibil către cinematograf pe George Méliès, primul regizor care a scos „*arta Lumière*" din impas, căci formula fotografiilor animate se mărginea doar la ecleraj şi cadraj, alegerea subiectelor fiind de natură arbitrar-publicitară?!

Desigur. Căci aşa cum el însuşi mărturiseşte, ca martor al celebrei demonstraţii publice de la Grand Café unde fusese invitat de Lumière-tatăl în seara zilei de 28 decembrie 1895 (fraţii Lumière lipsind de la acest eveniment): „*La sfârşitul reprezentaţiei a fost un adevărat delir, fiecare întrebându-se cum s-a putut obţine un asemenea rezultat*", comentând apoi astfel refuzul bătrânului Lumière de a-i vinde aparatul, pe motiv că ar fi „*o mare taină*" („*vreau să-l exploatez eu însumi şi în exclusivitate*"): „*îndată am priceput cu toţii uriaşul succes comercial pe care avea să-l aibă această descoperire*" [5].

Într-un spirit mai „obiectiv" şi mai „profetic" (pentru că era dezinteresat) aveau însă să fie articolele propriu-zise apărute în zilele imediat următoare evenimentului. Astfel, în **Le Radical**, numărul din 30 decembrie 1895, apare un comentariu – privind însuşirile aparatului, căruia i s-a dat „*numele puţin cam aspru de cinematograf*" –, în viitorul „*stil*" Claymoor: „*Oricare ar fi scena luată şi oricât de mare ar fi numărul personajelor surprinse în manifestările vieţii lor, dv. le veţi vedea în mărime naturală, cu culorile (sic!), perspective, cerul îndepărtat, casele, străzile, cu toată iluzia vieţii reale*". Şi, în final, o



Scanned with CamScanner

idee, a doua ca importanţă după aceea legată de „explicarea" uimirii în faţa *„iluziei mişcării"*, idee care va face epocă în această primă fază a reflectării estetice a fenomenului cinematografic (lăsând urme şi în gândirea primilor autori de cărţi de film de la noi, cum ar fi Marin Demetrescu): *„Se reuşise să se reţină cuvântul spre a fi apoi reprodus, astăzi se reţine viaţa, şi apoi este reprodusă. Vom putea astfel, de pildă, să-i revedem pe cei dragi mult timp după ce vor fi dispărut"*.

Aceste două idei, cea a *„miracolului iluziei"* şi cea a *„eternizării vieţii"*, le întâlnim frecvent în primele articole dedicate cinematografului. În **La Poste**, bunăoară, în numărul din aceeaşi zi de 30 decembrie 1895, se scrie entuziast: *„Este însăşi viaţa, este mişcarea surprinsă pe viu"*. Şi după descrierea filmelor văzute, concluzia: *„Fotografia a încetat să fixeze imobilitatea. Ea perpetuează imaginea mişcării. Frumuseţea invenţiei constă în noutatea şi ingeniozitatea aparatului. Când aceste aparate vor fi puse la dispoziţia publicului, când toţi vor putea fotografia fiinţele care le sunt dragi, nu numai sub forma lor imobilă, ci şi în mişcare, în acţiune, cu gesturile lor obişnuite, cu vorba prinsă în vârful buzelor, moartea va înceta să mai fie absolută"*.

Dar rezolvarea acestei „probleme a nemuririi" prin cinematograf a aprins, în viziunea primilor spectatori ai „fotografiilor animate", cele mai impavide gânduri: *„Când se va ajunge, în sfârşit, să se poată fotografia culorile şi să se adauge cinematografului colorat un fonograf, înseamnă că vor exista simultan culese, simultan înregistrate, apoi simultan reproduse cu o exactitate matematică, mişcarea şi cuvântul, adică viaţa. În acea zi – şi ea va fi mâine – ştiinţa ne va fi dat iluzia absolută a vieţii. De ce nu ne-ar da ea, oare, viaţa însăşi?"* – scria, avansând idei îndrăzneţe, încă din **martie** 1895, **Le Magasin pittoresque**, probabil cu ocazia vreunei vizionări „particulare" date de fraţii Lumière.

Pentru că, după cum se ştie, anul 1895 a fost bogat în reprezentaţii cinematografice, nemaivorbind de faptul că la Muzeul Grévin din Paris, începând din 1892, se dădeau spectacole cu ajutorul **teatrului optic** (**praxinoscopul** îmbunătăţit) al lui Reynaud, creatorul desenului animat. Într-adevăr, în multe oraşe ale Europei se probau diferite aparate ale unor inventatori, fără ca nici una dintre reprezentaţii însă să aibă, nici pe departe, succesul proiecţiei din 28 decembrie. Nici chiar cele două reprezentaţii date la Bruxelles în 10 şi 12 **noiembrie** de însişi fraţii Lumière nu au avut răsunetul scontat, reducându-se



Scanned with CamScanner

doar la aprecierile cercului de invitaţi şi, din fericire, la câteva consemnări în presă, precum comentariul din revista **La Chronique**, numărul din 13 noiembrie 1895, semnat de Théo Hannon (1851–1916), un cunoscut autor de texte de revistă, considerat primul „*critic de film*", cel ce a văzut în cinematograf un „*Hamlet al secolului al XX-lea*". Comentariul său este mai întâi literar: „*Cufundaţi într-o obscuritate profundă, invitaţii aşteaptă neliniştiţi. Deodată, într-un torent de lumină aproape supranaturală, apar nişte personaje care se mişcă, trăiesc... se agită, ne privesc.... şi retrăiesc un scurt moment din trecutul lor... Emoţia ne cuprinde, suntem gata să ne aruncăm cu braţele deschise... Ţac! Mecanismul se opreşte, lumina se stinge şi ne regăsim palpitând, cu sufletul la gură, în întunericul misterios*". Apoi, filosofic (ideea supravieţuirii prin cinematograf): „*Vom retrăi cu toţii veşnic..., vom retrăi actele noastre, cuvintele noastre, în întregime. Şi, lucru şi mai ciudat, ne vom apărea nouă înşine*".

Am insistat asupra acestor **Mărturii** ale primilor comentatori ai fenomenului cinematografic (reproduse integral de G. Sadoul în cartea indicată) pentru că, pe de o parte, ele conţin **ab initio** noutăţile de mâine ale gândirii estetice mondiale şi naţionale, pionierii prevăzând, într-un limbaj sărăcăcios, e drept, dar autentic, multe din direcţiile principale de dezvoltare ale teoriei de film, şi, pe de altă parte, pentru că ele, alături, bineînţeles, şi de alte texte publicate în anii imediat următori, printre care şi unele cărţi franţuzeşti întâlnite în bibliografia broşurilor sau chiar cărţilor unor autori români, au influenţat în mod considerabil, nu numai ca sursă informativă, ci mai ales ca ton, ca stil, gândirea noastră de film. Şi la acest capitol, bineînţeles, ne vom **sincroniza** cu Parisul, în special, asimilându-i informaţiile şi teoriile şi, evident, opunându-le viziuni proprii, originale, destul de numeroase, cum vom vedea.

Revenind acum pe terenul autohton, e important să arătăm că primele „vederi româneşti" (**Inundaţiile de la Galaţi, Bâlciul Moşilor, Defilarea, Terasa cafenelei Capşa**), luate de operatorul Paul Menu, angajat se pare de fraţii Lumière pentru a populariza invenţia lor în România, aşa cum pe mulţi alţi operatori, formaţi de ei (circa o sută) i-au trimis în alte ţări ale lumii, au fost incluse în programul de luni 23 iunie 1897. Timp de aproape doi ani, cât s-a menţinut mai intens curiozitatea publicului, a publicului larg mai ales, câştigat şi el cu un preţ de... 50 de bani, s-au putut vedea multe asemenea „*vederi*" sau „*actualităţi*" cinematografice româneşti. Spectacolele erau comentate de acelaşi **Claymoor**, tot în stil informativ, publicitar: „*programul va*



Scanned with CamScanner

*fi compus aproape exclusiv din vederi românești*", deşi, trebuie neapărat să menţionăm, un alt ziar, **Lumea nouă**, organ social democratic, condus de I. Nădejde, îşi manifestase entuziasmul faţă de cinematograf cu un ton mai raţional, presimţind în această revoluţie tehnică un fenomen cu caracter de masă [6]. La 16 martie 1898, când curiozitatea spectatorilor pentru „*minunea secolului*" s-a epuizat definitiv, **L'Indépendence roumaine** dădea următorul anunţ: „*De vânzare un cinematograf Lumière cu 12 vederi, dintre care 6 din ţară şi 6 din străinătate, echipat pentru a lua vederi noi*". Acesta era, cum nota Ion Cantacuzino, „*epitaful primei manifestări a cinematografului în ţara noastră*".

Fenomenul e însă mondial: dezinteresul pentru „*minunea secolului*" semăna cu joaca unui copil care se plictiseşte repede de-o jucărie, fie ea oricât de miraculoasă. „*După un an şi jumătate, gustul publicului pentru cinematograf scade*", scrie şi Sadoul, referindu-se la occident. „*Plictiseala va goli, una după alta, sălile întunecoase. Gonit din oraşele mari, cinematograful devine nomad. (...) Filmele îşi iau locul în bâlciuri*" [7].

Era şi firesc pentru că atunci cinematogr[illegible]l se reducea, cum am spus, la un aspect tehnic pur demonstrativ, de înregistrare mecanică a realităţii, elementul artistic lipsind cu desăvârşire, deocamdată. Mai mult, reprezentaţiile „*high-life*" nu se deosebeau de reprezentaţiile de iarmaroc. Şi cu toate acestea, cu tot caracterul pur atractiv al noii invenţii, departe de a vrăji asemenea artei unui Melhiade, personajul exotic al lui Márquez din **Un veac de singurătate**, cinematograful a avut parte încă de la început de acei clarvăzători care vedeau în el ceea ce vedem şi noi astăzi, distingând între artă şi industrie.

Fiind martor, într-un târg rusesc, într-o barcă, la o reprezentaţie cinematografică, la câteva luni după premiera pariziană a fraţilor Lumière, Gorki avea să vadă în cinematograf un mijloc preţios pentru educarea omului, pentru evoluţia culturii, dar şi un instrument nefast capabil să întreţină ignoranţa. Astfel, în 1896 deci, el scria: „*În loc să servească ştiinţa şi să contribuie la desăvârşirea omului, are să ajungă asemenea iarmarocului din Nijni Novgorod şi are să contribuie la răspândirea corupţiei... Nimic nu e mai frumos pe lume, dar nimic nu poate fi totodată atât de dezonorat şi de vulgarizat. Şi cred că, de acum înainte, anunţurile publicitare pentru lansarea articolelor de baie se vor proiecta până şi în nori, unde au sălăşuit cândva idealurile şi visele*" [8].



Scanned with CamScanner

Chiar şi la noi, deşi nu au o asemenea rezonanţă previzionară, primele consemnări ale fenomenului cinematografic, apărute în gazete precum **Evenimentul**, **Constituţionalul**, **Dreptatea** sau **Timpul**, oarecum în maniera „*high-life*" a lui **Claymoor**, împrumutată de la confraţii francezi, sunt deschizătoare de drumuri teoretice, sesizând elementul esenţial al noii invenţii: capacitatea ei de a crea – asemenea unei „*adevărate minuni a artei*" – **iluzia realităţii, a vieţii în mişcare.** Iată ce consemnau în 1896 aceşti primi spectatori români ai spectacolului cinematografic: „*Acest aparat ce fotografiază mişcările e o adevărată minune a artei, căci în proiecţiuni, pe o pânză albă, ne înfăţişează tablouri de toată frumuseţea, în care mişcările tuturor fiinţelor şi lucrurilor sunt reproduse atât de natural încât te crezi în faţa realităţii*". Un asemenea elementar gen de emoţie estetică, ce avea să constituie pentru Arnheim, apoi pentru Lukács, un nod central al teoriilor lor, era expresia ideii că cinematograful „*dă aceeaşi iluzie măreaţă ca în realitate*", ca în „*viaţa zilnică, viaţa reală cu cele mai mici amănunte*" [9].

Din păcate, cinematograful n-a fost comentat în acei primi ani, când era doar o „*curiozitate*", de nici o mare personalitate a timpului. Probabil că aşa a fost să fie, ca în nici un bâlci unde se proiectau filmuleţe de un minut, şi nici în holul clădirii ziarului **L'Indépendance Roumaine**, unde au avut loc primele proiecţii, să nu se fi nimerit nici un scriitor, Caragiale, bunăoară, aşa cum întâmplarea a făcut ca Maxim Gorki să vadă un spectacol cinematografic la iarmarocul din Nijni Navgorod, proiectat, cine ştie, poate chiar de Promio, un vestit operator al lui Lumière care, în misionariatul său întru noua limbă vizuală, colindase toată lumea şi ajunsese şi la Nijni!

Mai mult chiar, până în 1905 Capitala nu mai cunoaşte spectacole cinematografice, de parcă invenţia nici nu a existat. Fără îndoială, era perioada marilor tatonări, marilor căutări şi experimentări în „*arta cinematografică*", o expresie folosită fără reţinere la cumpăna celor două veacuri. Însă această formulă era departe de a avea înţelesul ei propriu, şi nu-l va avea încă multă vreme, căci, aşa cum va observa Rebreanu, „*arta la noi e cam sinonimă cu distracţiile uşoare şi puţin costisitoare*".

Reapariţia spectacolelor cinematografice a fost marcată, deci, în planul comentării, tot de aspectul comercial, publicitar, senzaţional. Cinematograful era văzut ca o scamatorie de bâlci. În ziarele timpului se puteau citi curent reclame de tipul: „*Parcul Basilescu, strada Doamnei 10, ziua, seara şi chiar în timpul reprezentaţiilor, preţ unic*



Scanned with CamScanner

*30 bani halba, 20 bani ţapul. Joi 5 iunie deschiderea stagiunii teatrale. Comedii şi şansonete. Cinematograf. Mâncăruri calde şi reci. Patricieni şi mititei. Intrarea liberă*".

Probabil că nu întâmplător, pe această stradă a Doamnei, în anul 1909 se construieşte prima sală propriu-zisă de cinema, anume pentru proiectarea unor asemenea spectacole, numită cinematograf „Volta".

Treptat însă mentalitatea publicului şi a „criticii" se schimbă simţitor. Era şi normal dacă ne gândim că geniul lui Méliès, prin **feeriile** sale cinematografice, cucerise deja lumea (încă din 1902 cu **Le voyage dans la lune**), reuşind să producă adevărata minune: din simplă „*vedere*", din simplă „*curiozitate*", cinematograful devine tot mai mult „*artă*", „*actualităţile*", „*documentarele*" devin tot mai mult „*filme*". Din plină criză, Méliès, despre care Griffith avea să spună: „*Îi datorez totul*", salvează cinematograful **pe calea teatrală spectaculară**, cu propria lui expresie, inventând **regia artistică**.

Regie care se reducea însă la arta „trucurilor": „*eu însumi am descoperit rând pe rând toate procedeele misterioase ale cinematografului*", cum scrie el în 1907, ridicând deci trucajul la o veritabilă concepţie estetică: „*trucul cel mai inteligent este acela care permite să facem vizibil supranaturalul, imaginarul, chiar imposibilul şi să realizăm tablouri realmente artistice care constituie o adevărată desfătare pentru cunoscători*" [10].

Totodată, „*aplicând teatrului fotografia animată – adică subiecte variabile la infinit*", bazat pe arta iluzionismului pe care o practicase timp de 25 de ani la teatrul „Robert Houdin", Georges Méliès lansează estetica **teatrului filmat**, care va constitui una din direcţiile principale de dezbatere a teoriei filmului. Un teoretician de marcă în această sferă se va dovedi la noi Camil Petrescu.

Când în lume se vorbea de „*moartea cinematografului*" datorită „*crizei de subiecte*", A. Steuerman-Rodion, gazetar prolific, scriitor, în articolul **Dispariţia teatrului** – o altă temă disputată în epocă – (articol apărut în ziarul **Opinia** din Iaşi, în nr. din 3 ianuarie 1907), vorbea de „*teatrul cinematografic*", ca de o biunitate audio-vizuală, care va înlocui teatrul „*de astăzi*", aflat la apogeul limitelor sale imitativ sărăcăcioase, această înlocuire datorându-se, evident, capacităţii speciale a cinematografului de a surprinde ceea ce „*nu poate reda îndemânarea omenească*", definindu-l drept „*arta de a reda natura însăşi*".

În curând însă situaţia se schimbă cu totul, căci adevăraţii cineaşti aveau să dea măsura talentului lor şi, implicit, măsura noului mijloc de expresie. Existenţa primelor „capodopere", avântul pe care îl ia



Scanned with CamScanner

în toată lumea cinematograful, în Anglia, America, Italia, Danemarca, dar mai ales în Franța, care avea să dea prin „*Le Film d'art*" al fraților Lafitte un nou impuls artei filmului („*capodopera*" societății, realizată în 1908, este **Asasinatul ducelui de Guise**), oferă esteticii cinematografice un suport larg, concret de dezvoltare.

Nu trebuie uitat aici însă nici suportul filosofic pe care i l-au oferit în acești ani roadele gândirii lui Henri Bergson. Franța este privilegiată, deci, și din acest punct de vedere și, odată cu ea, întreg cinemondul în formare. Nici o artă nu s-a bucurat, încă de la nașterea ei, de scutul filosofiei cum s-a bucurat cinematograful, autoritatea filosofică a lui Bergson introducându-l cu strălucire în circuitul mondial, durabil în timp și spațiu, al ideilor. Dacă frații Lumière au inventat cinematograful, dacă Méliès l-a „salvat" pe calea regiei artistice, Bergson i-a dat prestigiul cunoașterii, comparând mecanismul gândirii cu natura cinematografului după o logică intuiționistă ce punea totodată și bazele teoriei montajului, considerat mai târziu, de către cineaștii ruși în special, mijlocul expresiv fundamental și unic al noii arte.

Autorul **Evoluției creatoare** (**L'évolution créatrice**, apărută în 1907), care vedea lumea ca o creativitate pură, ca o evoluție creatoare sau o devenire ascendentă neîntreruptă, guvernată de un „*elan vital*", plasând **intuiția** în centrul cunoașterii, capabilă de a sesiza nemijlocit esența proceselor vitale, iar intuiția artistică în stare de a înfățișa existența în puritatea ei chintesențială, consideră însă gândirea conceptuală drept un mecanism eficace asemănător cinematografului. Deși pentru el cunoașterea rațională e limitată, redusă la abordarea schematică a realității, totuși comparând gândirea cu mecanismul cinematografic stabilește, paradoxal, o legătură cu intuiția pură, artistică. În capitolul IV al lucrării sus-pomenite, intitulat și **Le mécanisme cinématographique de la pensée**, unde tratează despre istoria sistemelor filosofice și, în particular, despre filosofia greacă, rezumând, cum însuși spune, foarte succint cursul ținut la Collège de France între 1900–1904, acordă la un moment dat, în cuprinsul demonstrației, un loc comparației dintre gândire și cinematograf. Idee inspirată de apariția noii invenții și pe care o exprimase, pentru prima oară, deci, în cadrul cursului amintit, în primii ani ai secolului nostru, dând parcă un „*elan vital*" noii arte care, de bine ce se născuse, era pe cale să moară.

Pentru Bergson „*devenirea este infinit variată*", manifestându-se prin mișcări calitative, evolutive și extensive, pe care le percepem ca **stări**. Ca să înțelegem ce înseamnă această „*mulțime infinită de*



Scanned with CamScanner

*deveniri*", cât şi „*reprezentarea unică a devenirii în general*", apelează la exemplul cinematografului, în speţă la reproducerea filmică a unui regiment defilând. Cum am putea însă reproduce, se întreabă filosoful francez, supleţea şi varietatea vieţii? Şi ne invită să procedăm după următorul mod lesnicios şi eficace: „*Şi anume, să luăm o serie de instantanee ale regimentului în mers şi să le proiectăm pe un ecran, într-o succesiune foarte rapidă. Acesta este procedeul cinematografului. Din câteva fotografii, reprezentând fiecare regimentul într-o atitudine imobilă, el reconstituie mişcarea regimentului în mers*".

Lucru posibil pentru că „*mişcarea se află în aparat*". Procedeul constă, deci, zice Bergson, „*în a extrage din mişcările proprii fiecărei figuri o mişcare impersonală, abstractă şi simplă, să spunem mişcarea în general, pentru a o introduce apoi în aparat spre a reconstitui individualitatea fiecărei mişcări particulare, prin compunerea acestei mişcări anonime cu atitudinile personale. Acesta este artificiul cinematografului. Şi este şi acela al cunoaşterii noastre. În loc să ne legăm de devenirea lăuntrică a lucrurilor, ne situăm în afara lor şi recompunem artificial devenirile lor*". Astfel, cu „*aparatul cunoaşterii*", noi „*efectuăm luări de vederi cvasi-instantanee ale realităţii din mers*".

Avem aici descris parcă procedeul cineochiului lui Vertov sau definiţia dată de Pasolini cinematografului ca „*un plan-secvenţă al realităţii*" luat de un aparat care ar fi suspendat şi s-ar mişca deasupra ei! „*Percepţia, intelecţia, limbajul procedează,* după Bergson, *în general, aşa. Fie că gândim devenirea, o exprimăm sau chiar o percepem, nu facem altceva decât să acţionăm un fel de cinematograf interior*".

Cu alte cuvinte, rezumând, „**mecanismul cunoaşterii noastre obişnuite este de natură cinematografică**". Evident, mai subliniază el, „**caracterul cinematografic al cunoaşterii lucrurilor ţine de caracterul caleidoscopic al adaptării noastre la ele**". Iată de ce: „*Metoda cinematografică este deci singura practică, pentru că ea constă în a regla alura generală a cunoaşterii cu aceea a acţiunii, în aşa fel încât detaliul fiecărui act să se regleze la rândul său cu acela al cunoaşterii*" [11].

Cu o astfel de strălucită **prefaţă**, drumul gândirii cinematografice, al înţelegerii cinematografice (caleidoscopice) a lumii a fost deschis. Încă o dată arta şi, implicit, cunoaşterea estetică s-au dovedit a fi „*intuiţiile*" de bază ale filosofiei.



Scanned with CamScanner

# PRIMA RUBRICĂ DE FILM
## Liviu Rebreanu

Semnificativ este însuşi faptul că în această perioadă, mai exact în anul 1910, când sălile de cinematograf în Bucureşti se înmulţesc, revista **Scena**, pe care Liviu Rebreanu o scoate şi o conduce împreună cu prietenul său „*de un leat*" Mihail Sorbul, inaugurează prima rubrică de film, consacrîndu-i cinematografului „*din când în când această cronică menită să-i dea sprijin binemeritat*", cum se încheie Introducerea-program, din chiar primul număr al ei, apărută sub semnătura „*Cinema-Scena*". Semnătură sub care se ascunde probabil însuşi Liviu Rebreanu, fapt deloc întâmplător, dat fiind că un destin cu totul special avea să-l lege pe marele nostru scriitor de limbajul noii arte şi de evoluţia cinematografului românesc. Căci o binecuvântată influenţă reciprocă ne face să vorbim, pe de o parte, de talentul de cineast al lui Rebreanu, respectiv de caracterul marcat cinematografic al operei sale literare, iar, pe de altă parte, de înrâurirea profundă pe care această operă a avut-o şi o are asupra artei filmului la noi.

E în afară de orice discuţie, credem, că filmul românesc, poate în ceea ce are el mai vital şi mai reprezentativ, este legat de valoarea uneia din cele mai cinematografice creaţii din literatura noastră. Cauza acestui specific al operei lui Liviu Rebreanu o constituie, indiscutabil, marea sa pasiune, încă de la venirea în Bucureşti (1909), pentru cinematograf, pasiune ce nu-l va părăsi toată viaţa, lucru dovedit de urmele preţioase pe care le-a lăsat în această direcţie. Iată de ce un portret al cineastului Liviu Rebreanu este în acest caz, şi din capul locului, mai mult decât necesar întrucât de opera sa literară, cât şi de legăturile sale cu cinematograful, depinde o latură esenţială a gândirii estetice româneşti de film, poate partea cea mai originală, evident, aceea care s-a născut în vecinătatea valoroaselor ecranizări ale marilor romane rebreniene. Din toate aceste motive, din faptul deci că evenimente de referinţă ale istoriei cinematografului autohton se leagă de numele său, suntem îndreptăţiţi să-l aşezăm pe Liviu Rebreanu



Scanned with CamScanner

printre cei dintâi cineaşti-pionieri, ba chiar să-l considerăm primul din galeria de mari personalităţi ce au contribuit la înflorirea artei a şaptea pe tărâm românesc.

Liviu Rebreanu

Astfel, în 1910, când noua invenţie care cucerise lumea era încă privită cu indiferenţă de către statul român (atitudine izolată, cel puţin în Europa, ce se va menţine de altfel până în 1935!), cu doi ani înainte de apariţia **Războiului Independenţei**, Liviu Rebreanu „semnează" în **Scena** cum arătam, prima „*cronică cinematografică*" de la noi, de fapt primul **manifest** „teoretic" ce vede în cinematograf o artă menită „ *să înlesnească revoluţia culturală şi estetică*". Sub acest aspect, se „*anticipa*" chiar **Manifestul celor şapte arte**, apărut în 1911, al lui Ricciotto Canudo, considerat pionierul absolut al criticii şi teoriei cinematografice, şi se intra în pas cu rubricile de acest fel existente deja în unele ţări, respectiv cu opiniile pro-cinema – într-un moment de coexistenţă admirativă şi contestatară – ale unor mari personalităţi precum Gorki sau Lev Tolstoi, care au semnalat printre primii importanţa deosebită a cinematografului, văzând în el un mijloc minunat de răspândire a culturii: „*Ar fi frumos* – declara prin 1910 Tolstoi, care, cum ne informează Aristarco în acelaşi loc (vezi nota 8), avea să trăiască şi o experienţă de cineast în calitate de consilier la filmul **Nuntă ţărănească**, atribuindu-i-se ulterior chiar regia – *ca cinematograful să folosească la studierea popoarelor şi a ţărilor. E necesar ca el să arate realitatea rusească în toată dezvoltarea ei: viaţa trebuie să fie arătată aşa cum e, fără să se caute subiecte inventate şi false*".

Opinii asemănătoare vom găsi din plin, cum vom vedea, în primele broşuri româneşti dedicate cinematografului, care vor prelua mesajul **Scenei**. Mai mult, iniţiativa ei va fi preluată mai ales de către **Rampa** lui N.D. Cocea şi continuată cu consecvenţă şi strălucire. Căci **Scena** avea să aibă o viaţă scurtă, tipărindu-se doar zece numere (între 15 septembrie 1910 – ianuarie 1911), fără ca vreunul din ele, după cel inaugural, să mai conţină vreo cronică cinematografică.



Scanned with CamScanner

Meritul **Scenei** este însă deosebit, dacă ţinem seama şi de faptul că în această primă cronică-program se află şi cei dintâi germeni ai gândirii estetice româneşti de film. Dar iată acum câteva pasaje semnificative din această cronică. Mai întâi o constatare generală: „*Progresul uimitor pe care cinematograful l-a făcut într-un timp atât de scurt a avut darul să-l propulseze cu aceeaşi iuţeală*". (Sigur, aici e vorba în primul rând de progresul tehnic, cinematograful fiind văzut, deci, chiar de primii lui observatori, în strânsă legătură cu evoluţia tehnicii.) „*Debutul său a fost un debut fericit*", crede cronicarul, gândindu-se, desigur, la popularitatea, la larga audienţă de care s-a bucurat cinematograful încă de la apariţia sa. Apoi, în chip remarcabil, se fixează locul noului sosit: „*Cinematograful a venit într-un mod firesc să înlesnească revoluţia culturală şi estetică. Saltul de la literatura uşoară, care propriu-zis nu e literatură, precum şi de la improvizaţiile populare de reprezentaţiuni – la scena adevăratului teatru, era prea mare, prea acrobatic. Se simţea deci nevoia unei trăsături de unire, o punte pe care cinematograful o îndeplineşte...*". (Apare aici, din nou, aceeaşi idee, care va deschide o largă dezbatere culminând, cum spuneam, cu demersul teoretic al lui Camil Petrescu în jurul binomului teatru-cinematograf.) Iar la urmă se arată şi ce este el, cinematograful, cronicarul surprinzându-ne printr-o opinie, aidoma unei judecăţi de valoare, ce trădează deja o minte exersată în contact des cu noul mijloc de comunicare estetică: „*Reprezentaţiile sale pot satisface sufletele cele mai artistice, cele mai rafinate. E un complex, e un lux de artă şi adesea chiar de poezie, în care nici humorul nu lipseşte câteodată. Iată dar că şi acest gen nou, fără de a fi consacrat încă de artă, se apropie de adevărurile şi înălţimile ei*".

Exact la doi ani de la această cronică, la 15 septembrie 1912, lui Liviu Rebreanu avea să-i apară, în nr. 14 al revistei **Ramuri**, de curând înfiinţată, schiţa semnificativă intitulată **Cinema**, fapt asupra căruia vom reveni. Între timp, evenimente deosebite s-au petrecut în viaţa tânărului scriitor, cât şi în viaţa, abia născândă, a cinematografului autohton. Astfel, pe vremea când era secretar al Teatrului Naţional din Craiova (1911), aflat sub directoratul prietenului său Emil Gârleanu, Liviu Rebreanu scrie scenariul **Vis năprasnic** („*Dramă cinematografică în 12 tablouri*"), lucrare datată pe ultima



Scanned with CamScanner

filă a manuscrisului păstrat la Biblioteca Academiei Române – 19 iulie 1912. Faptul că în acea perioadă are loc un asemenea inedit eveniment nu este, credem, întâmplător.

Mai întâi că mişcarea cinematografică de la noi, pornită târziu şi cu greu, începe să aibă tot mai mulţi simpatizanţi şi chiar să prindă chip, să ia un serios şi epocal start, unul din cele mai marcante momente ale istoriei filmului mut în ţara noastră petrecându-se acum, în acelaşi an: în martie începuseră filmările la **Războiul Independenţei**, iar pe 2 septembrie avea loc premiera. Mai apoi, că însuşi Emil Gârleanu era antrenat, de către Leon Popescu, primul producător şi animator al cinematografiei noastre, în scrierea şi regizarea filmului **Cetatea Neamţului**, după piesa lui Vasile Alecsandri, ambiţionând să fie, aşadar, cea dintâi ecranizare românească. Într-o anchetă a Arhivei naţionale de filme, actorul Neamţu Ottonel, care a interpretat în acest film rolul unui ţăran, fixa filmările prin 1912, în comuna Leomnea, pe şoseaua Brăteiului, în apropiere de Craiova, spunând că: „*Rebreanu a fost pe la filmări, ca şi Gârleanu*". Fapt confirmat cu acelaşi prilej şi de Mişu Fotino, care deţinea rolul principal în film: „*Se vorbeşte de Corneliu Moldovanu. Eu nu l-am văzut niciodată la film la Craiova. Ştiu de Gârleanu, ştiu de Rebreanu, ştiu de regizorul Pierre – un franţuz. Noi am început repetiţiile numai cu Gârleanu*".

Dar faptul că Liviu Rebreanu nu era străin de „*platoul de filmare*" şi faptul că nu a rămas indiferent la desele apeluri din presă, pe care Leon Popescu le adresa scriitorilor şi artiştilor pentru scrierea de „*scenarii bune şi interesante*" (de altfel, dintr-un bloc-notes, datând din 1910, reiese că Rebreanu, după venirea la Bucureşti, a lucrat la „*teatrul de artă*" Leon Popescu, ca mai târziu, în **Scena**, iar apoi în **Rampa**, în redacţia căreia avea să intre, scriitorul să-i facă acestuia din urmă servicii de publicitate), poate fi lesne dovedit cu scenariile sale **Vis năprasnic** şi mai ales **Ghinionul**, scris probabil în toamna lui 1912, căci în 1913 el era anunţat ca fiind turnat. Acest lucru îl face însuşi Leon Popescu într-un interviu apărut în **Rampa**, la 12 iunie 1913: „*Avem gata de lansat pe piaţa cinematografică un stoc de vreo zece mii metri de filme. (...) Primul program va fi compus dintr-o dramă patetică* **Pacostea**, *al cărei libret se datoreşte d-lui H.G. Lecca (...); din o comedie plină de haz,* **Ghinionul**, *jucată, după libretul d-lui L. Rebreanu, de d. Ciucurette; din o serie de vederi din ţară de o frumuseţe rară*".



Scanned with CamScanner

Se poate spune, aşadar, că Liviu Rebreanu, după cum o demonstrează tehnica sa cinematografică, era un scenarist „profesionist" şi chiar se poate presupune că a fost solicitat să-şi materializeze propriile scenarii, lucru perfect posibil, căci faptul – invitarea scriitorilor să-şi realizeze *„libretele"* – era o practică obişnuită a *„casei de filme"* Leon Popescu; de fapt, această posibilitate este trădată de unele adnotări pe marginea manuscriselor sale, care indică intenţii regizorale, ca fixarea precisă a locurilor de filmare, a necesarului de recuzită, sau proiecte de distribuţie. Din păcate, nu există nici un fel de urmă, nici un fel de consemnare în presă care să ateste că filmele au fost văzute, difuzate (doar o singură confuzie între **Ghinionul** şi **Scenetă comică**, un filmuleţ cu Maximilian).

Rămâne deci să-l apreciem pe Liviu Rebreanu doar **ca scenarist, ca primul nostru scenarist.** Contrar unei opinii mai vechi a lui Tudor Vianu, care îi acordă lui Macedonski această cinste, întrucât şi poetul *„nopţilor"*, cu natura sa avangardistă, avidă de orice e nou, s-a apropiat tot prin aceiaşi ani de cinematograf, atât teoretic, prin articolul **Filmi şi filmi** (în **Universul** din 30 noiembrie 1913), punctul său de vedere fiind că aşa cum există literatură şi literatură, aşa sunt *„filmi şi filmi"*, evident, pledând pentru filmele care *„sunt lumină, formă, culoare, zâmbet, râs, lacrimă, pe scurt viaţă"*, adică – *„mai mult decât literatură"* – *„ferestre deschise asupra realităţii"*, cât şi practic, prin scrierea scenariului **Cum se fac banii**, publicat de Vianu în ediţia de **Opere** (vol. III) a poetului, în introducerea căreia, în legătură cu povestirea omonimă din tinereţe a acestuia, afirma: *„Mult mai târziu, probabil după 1916 şi, în tot cazul, după ce scrisese versiunea franceză a povestirii, Macedonski se gândeşte să compună pe acelaşi motiv un scenariu cinematografic în limba franceză, desigur prima lucrare de acest fel alcătuită de un român"*.

Dar ceea ce-i conferă lui Rebreanu această calitate (şi întâietate) este faptul de a fi primul care a inventat **reguli scenaristice** după intuiţia sa cinematografică şi experienţa dobândită în teatru, mai întâi, şi apoi în sălile de cinema sau pe platoul de filmare şi în *„studioul"* Leon Popescu – o adevărată *„fabrică de filme"*, după expresia unui cronicar al **Rampei** (nr. din 12 iulie 1913), fapt de care nu ne îndoim, dacă e să apreciem *„studioul"* său după calitatea şi complexitatea unui film ca **Războiul Independenţei**, ce menţine şi azi treaz interesul spectatorului avizat.



Scanned with CamScanner

Nu este aici locul să facem o analiză pe larg a scenariilor lui Liviu Rebreanu, însă nu putem să nu precizăm maturitatea sa de cineast – comparativ cu amatorismul multor cineaşti de azi –, dovedită de forma lor foarte elaborată, ajunsă, în unele variante, la faza de decupaj regizoral [12]. Şi, de asemenea, nu putem să nu specificăm că experienţa de scenarist, de cineast a lui Rebreanu, foarte stăpân pe mijloacele tehnice (care sunt, uneori, mijloace de expresie), de la procedeul gros-planului (cum este, de pildă, leit-motivul ceasornicului şi funcţia lui dramatică în ecuaţia lanţului de ghinioane prin care trece eroul **Ghinionului**) la ştiinţa tăieturii de montaj (numită de el „*schimbare*"), şi-a pus clar amprenta asupra prozei sale, începând cu schiţele (şi să ne gândim cum a evoluat tema ghinionistului, o temă preţioasă, trădând concepţia despre lume a celui ce punea norocul la baza vieţii, culminând cu nuvela din 1920, această ultimă prefacere atingând savoarea şi perfecţia „*miticismelor*" lui Caragiale) şi ajungând la marile lui romane, experienţă trădată, aici, mai ales de „vizualizarea" epică şi de mişcarea plastică a mulţimilor şi a personajelor în spaţiu. Nu întâmplător ele au fost ecranizate.

Şi nu ne îndoim de faptul că proza lui Rebreanu nu va mai incita spiritele competente ale cinematografiei noastre! S-ar putea chiar ca ea să-şi trăiască în viitor o viaţă cinematografică nebănuită în prezent. Ce interesant ar fi, bunăoară, să vedem o versiune cinematografică a romanului – cel mai iubit de scriitor – **Adam şi Eva**! Sau n-ar fi un adevărat act de cultură dacă şi scenariile lui Liviu Rebreanu ar deveni filme? De ce, de pildă, testul dèbuturilor nu se face pe astfel de scenarii sau texte ale pionierilor cinematografiei noastre, proiecte care atunci, din diverse motive, au fost abandonate sau ratate?!

Un asemenea act de cultură ar fi putut avea loc prin 1982, când eram producător delegat la Casa de filme 3, dacă ideea de a face film după schiţa **Cinema** a lui Liviu Rebreanu, devenită decupaj regizoral sub semnătura scriitorului – regizor Dumitru Dinulescu, n-ar fi fost respinsă! Căci schiţa nu numai că este foarte cinematografică – de altfel, „acţiunea" ei se petrece, în paralel, într-o sală de cinema şi pe ecran –, dar ea poate fi considerată **un dublu document**: pe de o parte, pentru că redă, în stil ciné-vérité, atmosfera de spectacol cinematografic a anilor '10 („*Pianul automat cântă* – aşa începe schiţa, scrisă, n.b., la **timpul prezent**! – *o horă zburdalnică. Spectatorii îşi şterg*



Scanned with CamScanner

*năduşeala de pe frunte. Un băiat cu tablaua aleargă printre bănci, ţipând ca din gură de şarpe: «Rahat cu apă rece!», «Americane prăjite!». Apoi pianul tace. Băiatul cu tablaua încremeneşte într-un colţ al sălii. Orchestra napolitană atacă o melodie spaniolă şi pe pânză se desfăşoară povestea nemaivăzută*". Urmează descrierea unei melodrame tipice anilor '10.), iar, pe de altă parte, pentru că exprimă în limbaj „mut", dar în chip parodic (de pildă: „*Contesa, care aduce mai mult a chelneriţă, îmbrăţişează pe conte, care seamănă cu un birjar*"), sau, poate, în chip autoironic, atitudinea marelui nostru scriitor faţă de scenariile sale, tributare şi ele într-un fel modei (**Vis năprasnic**, bunăoară, este povestea îmbogăţirii peste noapte a unui muncitor sărac, temă generoasă şi universală, hrănită de mitul faustic şi specualtă din belşug de scriitori şi apoi de către cineaşti, de la Chaplin la Griffith sau Stroheim!), şi mai cu seamă atitudinea faţă de relaţiile lui, eşuate, cu a şaptea artă.

Dovadă că în această calitate – de scenarist – nu avea să mai „colaboreze" cu cinematografia. O va face însă din plin ca om politic, când se va afla la preşedinţia Direcţiei Educaţiei Poporului şi va lupta pentru **legea cinematografelor** sau – în comisia de cenzură a filmelor – pentru difuzarea unor creaţii de valoare şi împotriva maculaturii, a produselor comerciale, dar mai ales o va face în calitate de teoretician de film sau, mai exact, în aceea de personalitate a culturi care, asemenea multor alte personalităţi ale vremii, îşi exprimă un punct de vedere competent vizavi de arta filmului. Despre acest aspect însă al preocupărilor cineastului Liviu Rebreanu la timpul potrivit.

Scanned with CamScanner

# ÎN JURUL CELOR DINTÂI FILME ROMÂNEȘTI

Primele producții cinematografice românești vor marca o a doua etapă, mult mai matură, în ceea ce privește reflectarea în plan estetic a noului mijloc de expresie, aflat și el, ca și „teoria" care îl reflectă, în căutarea propriului specific. Pentru că adevărata estetică de film nu poate ființa cu drepturi științifice depline până nu-și definește obiectul. Iar dacă obiectul însuși este încă vag, neclar conturat, și teoria lui va purta amprenta indecisului, dovadă cantitatea mare de elemente alogene care intră în limbajul „criticilor" celei **de-a șaptea arte**, al cărei „naș", prin **Manifestul celor șapte arte** (apărut în 1911, anul în care abia am consemnat primul film românesc, **Amor fatal** de Grigore Brezeanu, care n-avea să iște nici o reacție critică!), a fost Ricciotto Canudo, considerat cel dintâi teoretician de film din lume, deși „teoriile" lui sunt azi depășite, ceea ce confirmă încă o dată inexistența „obiectului". Obiect contestat de un G. Călinescu, de pildă, chiar și după ce filmul și-a dovedit – prin apogeul filmului mut – dreptul de a fi artă. Sigur, pentru marele nostru critic Estetica însăși nu are obiect, nu-și poate defini obiectul! Însă Călinescu este o excepție fericită. El neagă existența obiectului esteticii, paradoxal, cu mijloace estetice, cu un aparat teoretic ce dovedește că a asimilat până în profunzime cuceririle esteticilor de până la el. Călinescu neagă deci „estetica" precum un creator, precum un infraestet, asemenea lui Eugen Ionescu sau Emil Cioran, autori care și-au construit din negație o operă, precum un călugăr apofatic credința.

Așadar, avantajul de a nu se depărta de esența artei, respectiv de obiectul (încă în formare atunci) al filmului, este de partea celui care se menține în plan estetic. Altfel ne plasăm în zona deviațiilor, a speculațiilor de tot felul, a erorilor și denaturărilor, adică a interpretării artei din perspective etice, politice, sociologice, religioase etc., străine deci de esența ei. Este ceea ce se întâmplă cu interpretările uni– sau cel mult bi–laterale care s-au dat cinematografului în prima – la noi – polemică teoretică propriu-zisă ce s-a iscat în jurul lui cu prilejul montării piesei **Înșir'te mărgărite** de Victor Eftimiu la Teatrul Național



Scanned with CamScanner

Victor Eftimiu

din Bucureşti (1911). Câteva fragmente filmate, inserate în spectacol, au pus în discuţie ideea dacă cinematograful este artă.

În acest sens, un rol deloc neglijabil l-a avut şi articolul **Cinematograful e o artă?**, apărut, sub semnătura lui Matei Rusu, în **Rampa** (din 30 dec. 1911), revistă închinată, evident, Thaliei, dar, cum am spus, deschizându-şi cu generozitate paginile sale şi noului venit, cinematograful. Mai ales că problema *„cinematografului în teatru"* era la modă atunci pe mapamond şi, ca o mare revistă ce era, fiind adică la curent cu toate noutăţile, **Rampei** nu putea să-i fie indiferentă chestiunea. Dimpotrivă, îşi informa cititorii la zi cu noi aspecte ale relaţiei teatru-cinematograf, intervenind în „dezbatere" cu puncte de vedere „personale", pro sau contra, adică în chip democratic. Astfel, în nr. din 10 nov. 1911, pe prima pagină, sub titlul **Cinematograful în teatru**, **Rampa** îşi informează cititorii că: *„Ideea de a introduce cinematograf în teatru nu e nouă. Inovaţia aceasta a fost introdusă mai întâi la Opera mare din Viena şi efectul ei a fost grandios. Se cânta* **Walkyria** *şi, la un moment dat, în clipa când walkiriile părăseau scena (...) pe o pânză albă se proectă continuarea acţiunii"*. Evident, publicul *„fusese victima unei* **iluzii optice**", specificându-se în final că *„inovaţia costase vreo două sute de mii de franci"*.

Sub acelaşi titlu, **Cinematograful în teatru**, semnat de V. Scânteie, unul din primii critici cuceriţi de noua artă, **Rampa**, în nr. ei din 1 dec. 1911, îşi impune un punct de vedere favorabil proaspetei invenţii, făcându-şi un mare merit prin publicarea acestui articol în care se evocă şi drumul parcurs de cinematograf până la atingerea culmilor artei – evident, prin mijlocirea teatrului! Arătând că la început cinematograful şi-a încercat norocul în barăcile saltimbancilor şi panoramele ambulante, fiind considerat *„o distracţie americană pentru copii"*, criticul opinează că abia din momentul când **publicul** *„plictisit sau rafinat la gust a cerut acestei invenţiuni fotografice*



Scanned with CamScanner

*emoţiuni mai puternice*", cinematograful „*s-a prefăcut într-un adevărat teatru şi (...) azi se perindează filme care redau viaţa sub toate formele sau se proectează tragedii şi opere întregi în care se mişcă un ansamblu de oameni, fapte şi decoruri. Ba şi mai mult, se vorbeşte şi de un cinematograf pe cale de-a fi inventat de Edison, în care «cinematograful vorbitor» va lega direct fonograful cu filmul proector*". Dar industria cinematografică a dat extindere afacerii, producând filme cu „*subiecte care au neliniştit morala publică, ridicând critica împotriva acestui fel de a face artă*".

Desigur, „*cinematograful n-a stat locului*". Foloasele lui dau rezultate în alte direcţii. În primul rând: „*Ştiinţa l-a luat în serviciul ei, însoţindu-şi prelegerile, conferinţele, lecţiile cu proecţiuni cinematografice*". În al doilea rând: „*Teatrele mari, spre a-şi originaliza repertoriul şi spre a da mai mult efect scenelor vii ce vor urma, lasă loc filmelor cinematografice să premeargă spectacolului*". („*Filme cinematografice*" fiind o sintagmă des folosită de critica vremii!).

În această ordine de idei, cronicarul anunţă **Războiul Independenţei**: „*La noi maestrul Nottara e pe cale să facă o operă patriotică, redând războiul României pentru independenţă printr-un film, astfel că generaţiile de astăzi vor învăţa istoria luptelor de la 1877, iar viitorimei îi va rămânea tabloul viu al vitejiei româneşti*". Ca să conchidă: „*Astfel cinematograful, ca şi Cenuşăreasa din poveste, a ajuns din cabotin, un artist perfecţionat şi căutat, căruia Thalia i-a deschis larg porţile artei*".

În fine, prin articolul **Cinematograful e o artă?** al lui Matei Rusu, care, cel puţin prin corespondenţa trimisă de la Paris revistei, pare un critic bătăios, de atitudine (de pildă, în corespondenţa sa din 16 nov. 1911, ce debutează sub remarca „*trăim în veacul aeroplanului*", critică vehement teatrul parizian, Parisul având pe atunci 45 de teatre!, lăudând, în schimb, avântul teatrului românesc), **Rampa** îşi afirmă cu totul alt punct de vedere în problema controversată dacă Cinematograful este sau nu artă, respectiv punctul de vedere al lui Matei Rusu. Răspunsul negativ al acestuia este atât de categoric încât merită să-i auzim argumentaţia, deşi o atare opinie nu era singulară în epocă, cel puţin în Franţa – şi să ne gândim doar la „*cazul Proust*"! –, iar la noi ea deschide pârtia, e drept, foarte îngustă, a unor iluştri „contestatari" ai cinematografului ca artă precum Ion Minulescu şi G. Călinescu.

Reamintim că suntem în anul, ba chiar în perioada când Ricciotto Canudo semna, prin **Manifestul celor şapte arte**, actul de naştere a teoriei de film. Fiind la Paris, deci în oraşul de adopţiune a italianului Canudo, era firesc ca Matei Rusu, în miezul evenimentului, să-şi



Scanned with CamScanner

începă articolul astfel: „*Ricciotto Canudo, tânărul romancier francez, al cărui talent conține o notă mistică și originală, a publicat în revista pariziană* **Les Entretiens Idéalistes** *un articol de un avânt puternic și scris într-un stil minunat. În acest articol el cearcă s-arate că cinematograful e o nouă artă, pe care viitorul o va perfecționa. Vraja slovei lui Canudo nu mă va împiedica să spun aici că ideia lui e cu desăvârșire falșă.* **Cinematograful nu e și nu va fi niciodată o artă**".

Pentru a-și susține această afirmație, pe care o și subliniază, corespondentul **Rampei** rezumă mai întâi „*miezul articolului francez*": „*Arta – zice Canudo – a fost până acum stilizarea vieții în nemișcare; cinematograful realizează, dimpotrivă, cât mai mult și cât mai grabnică mișcare în reprezentarea vieții. Cinematograful dezvoltă caracterul Apusului – acțiunea, pe când viața răsăritului se manifestă prin contemplare. Cinematograful e un soi de teatru științific, bazat pe un calcul strict, manifestând o rapiditate absolut precisă și reproducând viața* **în «adevărul» ei total și exterior.** *E teatrul vremii noastre; dovadă marele lui succes*".

În stilul maeuticii socratiene, pe care la noi, în acea vreme, o aplica în mod strălucit un Ibrăileanu, nu era prea greu de combătut o astfel de opinie mai ales că unele din ideile lui Canudo sunt, și nu din cauza rezumării, eronate, iar „polemica" se duce nu cu cinematograful propriu-zis, cu o producție cinematografică anume, ci cu „teoria" sau, mai exact, cu o teorie generală anticipativă, generoasă și intuitivă, ce a avut darul să contribuie la crearea unui climat favorabil în jurul cinematografului, dezvoltării sale ca artă. Dar nu e cazul să vorbim de maeutică într-o argumentare și ea cu fisuri, care se ridică pe piedestalul artelor tradiționale pentru a zdrobi o artă în fașă, pentru a nega dreptul, în fond, al unei arte de a se naște.

Așadar: „**Mișcarea și rapiditatea** *cinematografului* – scria Matei Rusu, combătând pe rând „conceptele" lui Canudo – *nu pot face din el o artă nouă. Mișcarea nu e nouă în artă: teatrul, dansul și pantomima ne-au făcut-o demult cunoscută. Cât privește* **rapiditatea**, *ea nu conține nimic* **artistic**. *Și dacă cineva ar pretinde că vioiciunea transformărilor și succesiunilor cinematografice e un element de artă, i-aș răspunde că și acest element e vechi, căci prestidigitația îl exercită demult, totuși nu s-a gândit nimeni să pună prestidigitația alături de poezie sau de sculptură.* **Acțiunea** *există nu numai în teatru, ci și în muzică sau poezia epică*".

După cum observăm, se pare că M. Rusu, în chip paradoxal, combate nu afirmația conform căreia cinematograful ar fi artă, ci aceea că el este o artă **nouă**! Desigur, toate elementele lui componente



Scanned with CamScanner

sunt vechi de când e arta sau poate lumea, sinteza este nouă; așa cum veche e și dorința artistului – vezi **Argumentul** lucrării de față – de a crea o imagine cât mai globală – „*adevărul total*", cum zice Canudo – a realității. În acest sens, nu există nimic sub soare, care, trecut prin gândul și sensibilitatea creatorului, să nu fie **artistic**. Dovadă că un Chaplin (să nu fi văzut oare M. Rusu nici un filmuleț al școlii lui Mack Sennett la Paris?) a făcut din **rapiditate** una din cele mai vii și inedite expresii estetice de tip comic. Din rapiditate și, evident, din rigoare sau **precizie**, o altă însușire căreia M. Rusu îi contestă calitatea estetică.

„**Preciziunea**, își continuă el argumentația, *nu e nici ea un element de artă: dimpotrivă. Ea e caracterul* **mașinist**, *automatic, prin care ne dăm seama că suntem în fața unui* **aparat** *fără suflet și deci fără spirit de evocare*". (Ca și cum „aparatul", mijlocul, trebuie să aibă acest spirit, și nu artistul; e ca și cum le-ai cere coturnilor din teatrul antic să-l aibă sau ciocanului și dălții sculptorului!).

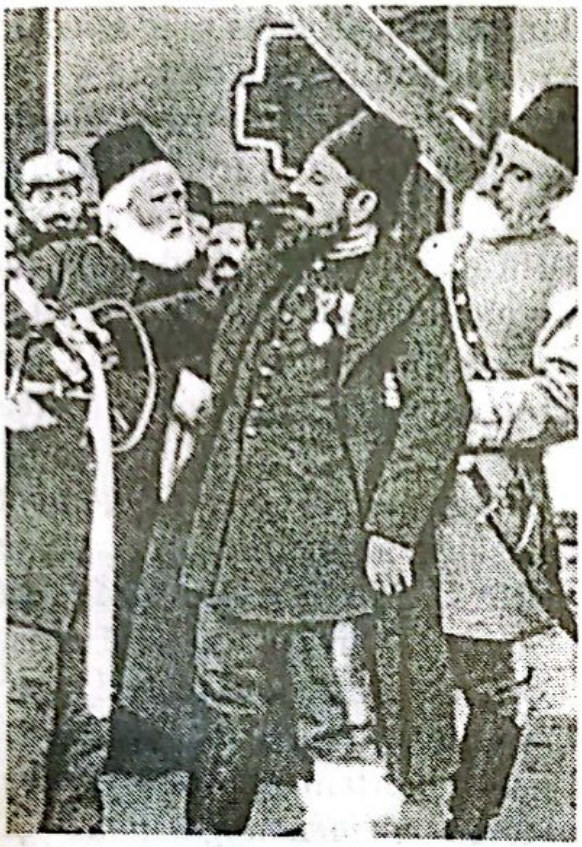
În sfârșit, asupra aspectului cel mai important al problemei, se întreabă: „*Ce să facem cu «adevărul total» al cinematografului?*" Și răspunde, fără să țină seama nici măcar de folosul științific, documentar al cinematografului, văzut de colegul său V. Scânteie: „*El nu ne poate sluji la nimic, după cum nici fotografia, nici stereoscopia nu ne pot sluji în artă*". Din păcate, M. Rusu identifică cinematograful cu aparatul, caz în care are dreptate să afirme: „*Reproducerea* **rece** *și* **fidelă** *a vieții nu poate fi artă...*"

Desigur, această confuzie o face și Canudo și mulți alți pionieri care au văzut în cinematograf o „*mașină miraculoasă*" de reprodus mecanic realitatea, „*adevărul ei total și exterior*". Dar nu mai înțelegi de ce cinematograful este redus la imitarea exteriorului, la copierea faptului divers, ca și cum n-ar exista, de pildă, o literarură a faptului divers și respectiv un program estetic al ei, ca în cazul lui Cehov, bunăoară! „*Câtă vreme cinematograful se mărginește*, scrie M. Rusu, *a reproduce* **faptele diverse** *ale vieții adevărate, avem o manifestare a adevărului total și exterior; nu însă faptele diverse pot forma un element de artă. Cum însă cinematograful își propune să* **compue**, *să facă o operă de evocare, el nu poate decât să reproducă o serie succesivă de fotografii ale vechilor și banalilor noștri actori*".

De asemenea, în succesul la public al cinematografului criticul **Rampei** vede un argument în plus al faptului că el nu poate fi o „*nouă formă a artei*", căci de câte ori s-a ivit așa ceva, poporul a stat deoparte și „*n-a acceptat-o decât târziu, după ce un număr restrâns din elita intelectuală a făcut-o cunoscută, veche și banală*"!! În



Scanned with CamScanner



*Constantin Nottara*
*în rolul lui Osman Paşa din filmul*
**Războiul Independenţei**

concluzie: „*Cinematograful e o recreere minunată, cu mult preferabilă cafenelei şi crâşmei, dar nu e, nu va fi şi nu poate să devie un răsfăţ al muzelor divine*".

Tot acest context „teoretic", fără îndoială, trebuie circumscris polemicii amintite şi datorat montării piesei **Înşir'te mărgărite** de la Teatrul Naţional. Că „dezbaterea" a fost serioasă, cu consecinţe importante pentru dezvoltarea ulterioară a gândirii estetice româneşti de film, este în afară de orice discuţie. Căci iată ce citim în revista **Arta**, în nr. din 1 febr. 1912 (anul ei de apariţie şi de existenţă), la rubrica „*Notiţe artistice*" (unde se dădea şi o informaţie despre introducerea la Berlin a „*cinematografului în biserică*"): „ *Cu ocazia reluării poemului* **Înşir'te mărgă-rite** *al talentatului poet Victor Eftimiu, s-au reprezentat cele două scene:* **Răpirea Ilenei Cosânzene** *şi* **Lupta Smeului cu Făt-Frumos**, *prin cinematograf. Dat fiind această inovaţie în tânăra noastră mişcare artistică, a fost firesc să pornească o discuţie care să arate ce parte are cinematograful în artă şi mai ales dacă el poate fi socotit ca atare*".

Cum am arătat însă, cinematograful a fost văzut ca o **ancilla** a teatrului sau chiar mai rău, ca „*o artă de pricopseală*" (**Universul** nr. din 15 nov. 1911). Desigur, privit exclusiv prin prisma teatrului, ca o cenuşăreasă a unei arte deci indiscutabile, cinematograful nu putea fi înţeles decât unilateral sau judecat superficial, prin efectul secundar produs de acest nou mijloc de expresie, efect „întregitor" de artă dramatică. În orice caz, această primă polemică în jurul unor „secvenţe" cinematografice, ca prime „producţii", alături de **Amor fatal**, de la noi, polemică la care mai iau parte şi alţi ziarişti şi scriitori precum E.D.Fagure sau D. Karnabatt, a avut darul să pună în circulaţie „sincronă" cu ideile lui Canudo o serie de opinii originale privind condiţia estetică a cinematografului şi mai ales relaţia sa vizavi de vechea artă a teatrului.



Scanned with CamScanner

De altfel, o asemenea primă urmă teoretică, o asemenea direcție a gândirii estetice de film, născute în vecinătatea teatrului, era și firesc să apară – ea va fi una din direcțiile sale principale –, dat fiind că cele dintâi producții cinematografice românești au stat total sub semnul teatrului, au fost legate de lumea lui, cum observase V. Scânteie, ca dovadă că însuși primul regizor român de film a fost un regizor de teatru, Grigore Brezeanu, fiul marelui actor Ion Brezeanu. Mai mult, **Războiul Independenței**, realizarea cea mai importantă din epocă, a fost creat din pasiunea unită a unor mari actori de teatru, în frunte cu Constantin Nottara și Aristide Demetriade, care – pe lângă contribuția scenaristică și regizorală – au și jucat roluri principale în film, punându-și, desigur, amprenta asupra stilului său, evident teatral, din fericire doar la nivelul interpretării, căci cea mai mare parte a filmului e în cheie realistă, marcat fiind de autenticitatea scenelor de război reconstituite (lucru deosebit de valoros dacă ne gândim că în lume filmul istoric era atunci tratat în maniera fastului grandilocvent!).

Sigur, lipsa de experiență a acestor primi cineaști și formația lor teatrală au lăsat urme și în partea realistă – care respectă cu minuție adevărul istoric, evenimentele reale – a filmului. Aspect care nu a scăpat criticilor, mult prea exigenți față de succesul extraordinar al filmului, primit de marele public, în acel an când se sărbătoreau 35 de ani de la cucerirea independenței, ca pe un mare eveniment. „*Găsim și șarje de cavalerie compuse din 10–20 cai, asalturile date de câțiva soldați, pozele prea teatrale, morți care râd și ofițeri care privesc ca la paradă asalturile când viața lor ar fi să fie în pericol* – scrie Gr. Tăușan (Petronius) în **Viitorul** din 7 septembrie 1912 –, *tot acest decor sărăcăcios și o figurație nedresată produc un efect ce lovește concepțiile noastre despre lupta ce ne-a dat independența*".

Un alt cronicar, în același ziar **Viitorul** (din 19 septembrie 1912), criticând cu și mai multă asprime filmul, vorbind de „opera emotivă" absentă din scenele de război, exprimă în final – vizavi de neimplicarea artistică, în fața morții, a figurației în special, care în timpul asalturilor se uită râzând „*îndărăt la aparatul de filmat*" – o idee regizorală vizând un alt rezultat estetic: „*Actorii care au organizat spectacolul, obișnuiți cu efecte individuale și cu mania să* **joace**, *n-au priceput că sunt cazuri, și aici era unul, când cel mai cumplit efect îl dă mutirea, nemișcarea, religiozitatea în fața morții*".



Scanned with CamScanner

# PRIMELE BROŞURI DEDICATE CINEMATOGRAFULUI
## C. Iordăchescu, G. Olăraşu, C. Râuleţ, C.T. Theodorescu, Leon Popescu

Cu toate slăbiciunile lui (justificabile obiectiv), **Războiul independenţei**, pe lângă valoarea sa istorică în primul rând, a avut meritul de a fi dat un oarecare avânt, pe de o parte, producţiei de filme, lui Leon Popescu personal, care *„e pe cale să înfiinţeze în Bucureşti o mare casă de cinematografie"*, cum anunţa în nr. din 26 martie 1913 ziarul **Rampa**, iar, pe de altă parte, criticii de film propriu-zise, care îşi măreşte contingentul prin atragerea unor intelectuali în jurul cinematografului. Tot mai mulţi scriitori încep să scrie pentru şi despre cinematograf, să dezbată cu argumente estetice probleme legate de noul mijloc de expresie: lui Rebreanu, Gîrleanu sau Sorbul li se adaugă N.D.Cocea, Eftimiu, A. de Hertz, Corneliu Moldovanu, Minulescu, Macedonski şi alţii.

Ba mai mult. În paralel cu naşterea interesului manifestat de revistele literare pentru cinematograf, cu rezervarea unor spaţii speciale dedicate lui, cum ar fi cele pentru informaţie şi mai ales reclamă, aspect deloc neglijabil, care va lua în perioada interbelică un avânt neobişnuit, pe drumul deschis acum de o foaie precum **Curierul artistic** (1912), de unde putem afla fie amănunte despre înfăptuirea filmului inspirat din războiul *„ruso-român-turc"*, fie ce se juca în Capitală în cele 12 cinematografe (reprezentaţii non stop până la miezul nopţii cu filme Pathé, Gaumont sau Rudy Maller – Viena), sau fie, printre cancanuri de circ şi variété, opinii ca cea din articolul **Avânt neaşteptat** (nr. 2 din 25 martie), semnat Arionsa, despre *„ingeniozitatea cinematografului, care ne îmbogăţeşte atât de mult cunoştinţele, ne dă* **fiorii artei celei mai desăvârşite** *(s.n.), ne încântă ochiul la vederea mării furioase, a munţilor înalţi şi a locurilor atât de îndepărtate"*, care *„ne arată un punct de civilizare înaintată"*, în paralel cu acest aspect, aşadar, încep să apară **primele broşuri şi cărţi dedicate cinematografului.**



Scanned with CamScanner

Natura lor însă este marcat sociologică şi educativă. Faptul nu-i deloc întâmplător. Căci, după cum am văzut, încă cei dintâi cronicari de film au observat şi criticat tendinţa abuziv comercială a cinematografului, invazia de filme cu subiecte care „*au neliniştit morala publică*". Şi, mai grav, care au devenit sursă de inspiraţie pentru declasaţi, cum a fost cazul „*atentatorului Mărculescu*", pe care îl relatează şi **Rampa** (nr. din 2 nov. 1911) sub titlul **Măsuri contra cinematografelor?**, articol nesemnat. Aici se spune: „*Drama din str. Doamnei a pus din nou în discuţiune chestiunea influenţei pe care anumite filme cinematografice o pot avea asupra firilor slabe şi a oamenilor predispuşi la crimă*". Evident, se impun urgent „*măsuri contra cinematografului*"! „*Sunt anumite filme a căror reprezentare ar trebui oprită, căci constituie un adevărat îndemn la crimă. Sunt unele fapte diverse, crime, otrăviri, care n-ar trebui arătate mulţimii. În goana după public, unii antreprenori puţin conştiincioşi aduc din străinătate filme oprite în apus şi le etalează cu o reclamă nebună. Aşa, de pildă,* **Zigomar, Puşcăriaşul, Otrăvitorul** etc."

Desigur, ca o reacţie necesară la astfel de producţii de duzină ce umpleau piaţa cinematografică de la noi şi în acea vreme, apar o serie de broşuri cu caracter de popularizare a virtuţilor cinematografului şi, totodată, de semnalare a pericolului pe care el îl reprezintă atunci când este mânuit cu rea intenţie sau în scopuri mercantile. Încă de pe acum, deci, se face distincţia netă între cinematograful comercial şi cinematograful înţeles ca mijloc de educaţie morală şi estetică sau între, aşa cum se exprimă un autor-pionier, cinematograful ca „*instrument de cultură şi civilizaţie*" şi cinematograful ca „*instrument de speculă*", pantă pe care el poate aluneca cu uşurinţă.

Este concluzia celei dintâi – după câte ştim – broşuri româneşti care se ocupă de cinematograf, **Cinematograful şi educaţia** de C. Iordăchescu, apărută la Botoşani în 1912, unde, cu o surprinzătoare înţelegere superioară a fenomenului cinematografic, se încearcă pentru întâia oară să se pună problema rolului educativ al „*genialei descoperiri*" şi să se răspundă cu obiectivitate, deşi autorul mărturiseşte că se află pe poziţia celui entuziasmat de miracolul noii invenţii, nevăzând „*decât avantaje în plăcerea pe care ea o iscă*", datorită faptului că „*într-un chip atât de sugestiv, pe calea imaginilor văzute, satisface setea cea mare de a şti, de a cunoaşte, sădită în natură de tot omul*" [13].



Scanned with CamScanner

Aşadar, de pe o asemenea poziţie de avangardă, autorul se întreabă dacă „*invenţia, care atrage, întocmai ca sirenele antichităţii, cu o putere magică tinerimea noastră, foloseşte sau vatămă cu privire la educaţie?*“ Deşi îi vede „*ingenioasei maşini*“ un mare viitor, totuşi „*în felul cum se prezintă astăzi*“ spectacolul cinematografic este „*primejdios pentru buna creştere a tinerimei noastre*“. Primejdios din mai multe puncte de vedere: 1) condiţiile insalubre ale sălilor de cinematograf; 2) „*influenţa dezastruoasă asupra vederii*“ (imaginea tremurândă; condiţii tehnice proaste de proiectare; pelicula uzată); 3) pericolul de **incendiu**; 4) promiscuitatea (apucături imorale între indivizi datorită obscurităţii); 5) „*torturile morale*“ la care sunt supuşi tinerii spectatori datorită unor scene terifiante sau „*morţii înfăţişate abuziv în toate filmele*“ şi, evident, datorită lipsei de educaţie estetică, aspect pe care C. Iordăchescu îl explică precum un sociolog: „*Nedându-şi seama că arătările de pe pânză sunt simple iluzii vizuale, produse de un aparat ingenios, ei cred în ceea ce văd, sufăr împreună cu eroii de melodramă şi se îngrozesc serios de monstruozităţile care defilează pe pânză*“; 6) „*Având pretenţia a ne oferi mai mult decât e în stare să ne deie, vedem adeseori spectacole celebre puse pe filme de cinematograf. Dar tocmai cum nu poţi cere unei statui, oricât de perfectă, să facă gesturi, tot astfel nu putem cere cinematografului ca numai prin aportul mimicei de pe pânză să exprime idei şi sentimente subtile, pe care numai graiul le poate exprima*“. Şi mai departe: „*Redus deci la mijloace neîndestulătoare: gest, mişcare, mimică şi decor, dar totuşi având prètenţia de a zugrăvi sentimente şi pasiuni superioare, cu tendinţa de a înlocui chiar teatrul, filmul cinematografic materializează, scoboară sentimentele curate şi nobile în tina simţurilor*“ [14]; 8) depăşindu-şi aşadar condiţia, pe care C. Iordăchescu i-o fixează la mijloacele tehnice de atunci, deşi îl „*condamnă*“ la o veşnică dependenţă de tehnică, căci „*dificultăţile tehnice, proprii cinematografului, se opun şi se vor opune*“ reprezentării în mod fidel a concepţiei unui poet, unui dramaturg, „*cinematografierea reprezentaţiilor teatrale*“, de pildă, rămânând mereu sărăcăcioasă, falsă, e firesc ca noul mijloc de comunicare să stea sub semnul celei mai mari primejdii care ameninţă simţurile spectatorului, care îl plasează în sfera imoralităţii, a pornografiei, a crimei: „*Inferioritatea mijloacelor de expresie, dar mai ales goana*



Scanned with CamScanner

*după senzaţional şi specula relelor înclinaţii ale mulţimei, fac să vedem mereu defilând pe pânzele lui Pathé sinucideri, cruzimi barbare şi crime*“ [15].

Judecând cinematograful după melodramele lui Pathé, C. Iordăchescu uită sau nu ştie că însăşi arta tradiţională trăieşte prin limita mijloacelor sale. „*Filmul cinematografic,* zice el, *având drept mijloace de exprimare gestul, mişcarea, mimica şi decorul, e silit să combine la infinit numai aceste elemente inferioare; de aceia necesitatea tehnică cere de multe ori a împinge acţiunea la apogeu şi gestul până la crimă şi sinucidere*“. Dar dansatorul nu-i silit să combine la nesfârşit gesturile sale, iar actorul de pantomimă mimica!? Limita mijlocului de expresie (există oare pentru un artist mijloace, „*elemente*“, inferioare?) împinge „*acţiunea*“ la crimă? Şi nu oare datorită „*lipsei*“ cuvântului (deşi el există tot timpul... în mintea spectatorului, în povestea bis, cum va spune D.I. Suchianu), cuvânt în care C. Iordăchescu vede superioritatea teatrului, cinematograful mut a ajuns la apogeu prin capodoperele unui Griffith, Chaplin sau Eisenstein!?

Desigur, teoria e dependentă de practică şi este interesant de observat, din perspectiva altor momente ulterioare ale gândirii estetice de film, cum limitele punctului de vedere al acestui prim „teoretician“ de film de la noi sunt chiar limitele cinematografului în forma sa de atunci. Pe de altă parte însă, deşi abordează probleme de estetică, motiv pentru care ne şi ocupăm de acest autor aici, probleme prin care încearcă să explice „*nevoia de exagerare*“ a cinematografului, constrâns, datorită mijloacelor sale „*inferioare*“, la „*gestul brutal*“ şi „*sărutul pătimaş*“, totuşi C. Iordăchescu trebuie înţeles în lumina scopului său. El vede pe piaţă „*filme criminale*“ şi ca atare arată că ele nu pot avea decât „*o influenţă dezastruoasă din punct de vedere moral*“ asupra spectatorilor, mai ales că „*romanele criminale*“ (**Ana Karenina, Werher**), care „*au influenţă asupra unui număr restrâns de indivizi*“ (dar oare **în timp** acest număr tot restrâns rămâne?), „*cinematograful se adresează la toată lumea, ştiutori ori neştiutori de carte, culţi sau inculţi, oameni maturi sau copii, el comunică privitorului de-a dreptul, cu multă uşurinţă şi fără a sforţa imaginaţia, impresii puternice, care asupra unor spirite slabe pot deveni obsedante*“ [16]. Prin urmare, C. Iordăchescu e convins că sinuciderile şi crimele numeroase se datoresc în mare parte scrierilor rele şi „*reprezentaţiilor senzaţionale de la cinematograf*“!



Scanned with CamScanner

Să nu uităm însă că el a „*hulit*", cum se exprimă singur, cinematograful de pe poziția unui iubitor al lui! Și ca atare ajunge să se întrebe: „*E într-adevăr cinematograful o calamitate căzută asupra tinerimii neexperimentate? E într-adevăr cinematograful o speluncă de pierzanie morală?*" Ar fi să eludăm atunci complet valoarea lui științifică, forța lui de **document** care „*luminează asupra multor adevăruri științifice*"! Și C. Iordăchescu dă o serie de exemple, aparținând „*ingenioasei creații, care poartă numele de* **Pathé journal**" („*limba lui e universală*"), prin care arată adevărata misiune a cinematografului, aceea de a fi un instrument de cunoaștere, de a „*instrui pe nesimțite pe toată lumea*", atât prin jurnalele de actualități, cât mai ales prin documentarele despre natură, științe naturale, biologie, ecologie, etnografie, istorie etc. Ba chiar, prin subiecte bine alese, cinematograful poate fi, pe latura educativă, egal teatrului (ce se adresează doar unui „*număr restrâns de privilegiați*"): „*Cinematograful însă cu imaginile lui vii și bogate, grație ușurinței cu care poate străbate până în cele mai obscure colțuri ale lumii, e chemat a fi teatrul poporului, cu aceeași menire educativă*". Și, în consecință, vede în ecranizarea pieselor unui Delavrancea sau Hașdeu „*servicii incalculabile aduse culturii naționale*"! Iar referitor la importanța comediei cinematografice arată că „*e o adevărată binefacere*".

Iată dar care sunt „*avantajele și dezavantajele cinematografului pentru educațiune*", așa cum le-a înțeles primul autor român de „carte de film", înțelegere cinefilă, hrănită de o credință ardentă în misiunea nobilă a noii arte, căci „*e nedrept să acuzăm cinematograful de imoralitate și că el contribuie la lățirea sinuciderilor și crimelor, fără a nu releva și cealaltă parte: marele rol ce-l are – pe lângă acela de a instrui masele, arătat mai sus – și acela de a* **educa**, *de a* **șlefui sufletul omenesc**, *de a-l* **înduioșa**, *de a dezvolta* **sentimentele frumoase**, *și de a introduce în mulțime gustul gesturilor nobile*"[17].

Mai mult, C. Iordăchescu crede că filmele „*moralizatoare în ultimul grad*" (acestea fiind „*cele care vorbesc direct sufletului, care ating coarda sensibilității noastre*") sunt regula, iar cele de gest îndoielnic, excepția, demonstrând, de pildă, că **Celula Nr. 13**, un film considerat primejdios, nu este imoral („*viața noastră de toate zilele este un cinematograf cu mult mai imoral!*"). În fine, pentru ca cinematograful, acest „*instrument de cultură și civilizație*" să nu devină lesne „*instrument de speculă*", e necesar, pe lângă interzicerea „*filmelor criminale*", a



Scanned with CamScanner

proiecţiilor în săli insalubre etc., să se încredinţeze „*unui educator priceput şi încercat alegerea filmelor, ce se pot arăta cu folos pentru cultivarea şi educarea tinerimii*“ [18].

*

Pentru o atare politică culturală sănătoasă, ameninţată de „*imoralitatea filmelor celor mai frecventate*“, pledează şi autorii unei alte cărţi, deja de răsunet în epocă, numită de ei „*cea dintâi care apare la noi cu privire la rostul cinematografului*“, George Olăraşu (Inspectorul poliţiei sociale de pe lângă prefectura Capitalei) şi Constantin Râuleţ (scriitor, membru în Comisiunea pentru controlul cinematografelor), carte la care ne-am referit deja, apărută în 1915 cu titlul **Chiemarea cinematografului** şi subintitulată **De ce trebuie să fie moral cinematograful.** Cartea impune prin funcţia şi numele autorilor, prin stilul ei literar excelent, adesea spiritual, latură asupra căreia, evident, şi-a pus amprenta talentul lui C. Râuleţ, epigramist, poet, prozator, dramaturg, autor al unor piese de succes prin anii '20 (**Baia dimineţii**, **Pentru ţară** sau **Papagalii**), cât mai ales prin caracterul ei „ştiinţific“, foarte documentat, fiind de departe, în primul rând prin cantitatea de informaţie sociologică, prin densitatea statistică, unul din primele volume de acest fel existente pe acea vreme în Europa (unde abundente erau broşurile de tehnică cinematografică şi cele de popularizare a noii invenţii).

Evident, analiza sociologică pe care o fac autorii – foarte buni cunoscători ai situaţiei sociale şi culturale de atunci – asupra fenomenului cinematografic de la noi (şi nu numai de la noi), este realizată din perspectiva „*chiemării*“ (sic!) cinematografului, în scopul înţelgerii (şi explicării didactice) a misiunii lui, a vocaţiei şi a rostului său, care trebuie să fie, înainte de toate, moral. Dar această abordare a problemei în aspectul ei etic şi, implicit, educativ, presupune, totodată, şi o colaborare din punct de vedere estetic. Raportarea eticului la estetic şi invers, în chip dialectic, este prima condiţie a înţelegerii juste a rolului educativ al cinematografului. Şi acest rol se poate împlini cu adevărat când ceea ce se difuzează are în primul rând valoare estetică. Dar cum ar fi posibil să atingă cinematografia un asemenea nobil scop în condiţiile unor filme imorale şi în acelea ale proliferării abuzive a cinematografelor, ale „*avântului lor considerabil*“? Căci,



Scanned with CamScanner

spun autorii într-un cuvânt introductiv: „*N-avem în Bucureşti atâtea licee şi în întreaga ţară atâtea teatre câte cinematografe sunt numai în Capitală*“ [19].

Şcoală, teatru, cinematograf, deci. Relaţia dintre ele constituie şi obiectul primului capitol al cărţii, care, evident, implică şi o abordare estetică fiindcă autorii consideră că, cel puţin din punct de vedere al scopului, „*între teatru şi cinema n-ar trebui să fie nici o deosebire; iar între ele şi şcoală nu vedem decât una singură: deosebirea mijloacelor prin care caută fiecare să ne deschidă ochii, să ne îmbogăţească şi să ne perfecţioneze cunoştinţele şi să ne înnobileze inima*“. Desigur, spectacolele sunt „*mai simpatizate*“ decât şcoala din două motive principale: pentru că se adresează simţurilor şi nu memoriei şi pentru că sunt petreceri şi nu urmăresc un scop practic. Apoi, elevii mai aleg cinematograful, lucru deloc neglijabil, pentru că e ieftin, timpul scurt şi îl au la orice oră şi în tot locul. Astfel ei puteau merge la unul din următoarele cinematografe existente atunci în Capitală: **Amzei, Apolo, Clasic, Central, Excelsior, Franklin, Gloria, Ideal, Luceafărul, Lux, Marconi, Napoleon, Nord, Olimpia, Ovidiu, Regal, Rahovei, România, Salata, Tera, Venus, Vlaicu, Jupiter, Zaharia, Volta-Bristol, Volta-Doamnei, Volta-Buzeşti, Victoria** etc. Multe din aceste săli, spun autorii, cu puţine nume dragi românilor, unele având firme de prăvălii sau cârciumi, aşa cum şi sălile de azi sunt inundate de dughene, erau insalubre, neaerisite, cu vitrinele pline de reclame fără nici o legătură cu filmele prezentate (pentru a induce în eroare publicul, pentru a-l atrage spre alt tip de comerţ sau pentru a-l corupe).

Referitor la public, din anchetele făcute de către autori, reiese că spectatorii erau de patru categorii: 1) Cei atraşi de **frumuseţea** filmelor sau de faima interpreţilor (**frumosul** fiind luat aici în sens de **sănătos, de bun** şi nu în sensul „artei pure“, combătute de G. Olăraşu şi C. Râuleţ cu un citat din Oscar Wilde: „*Cărţile nu sunt morale sau imorale. Bine sau rău scrise. Atât.*“); 2) Cei care căutau o simplă distracţie şi care nu băgau de seamă dacă deschid uşa unui cinematograf sau a unei cafenele; 3) Cei care voiau să-şi invioreze simţurile tocite, asistând la filme picante, „*numai pentru domni şi doamne*“; 4) Cei care voiau să se instruiască – categorie restrânsă, alcătuită din actorii care veneau să se vadă jucând în filmele româneşti sau să studieze jocul vedetelor străine, şi din şcolarii studioşi [20]. Datorită invaziei de filme porno, criminale, imorale, mascate de reclame ce conţineau cuvinte mari precum: „*Patriotism, Devotament, Resem-*



Scanned with CamScanner

*nare*", la 1 martie 1915 se dă Ordonanţa cu nr. 232 privitoare la controlul cinematografelor din Bucureşti, semnată de George Corbescu, prefectul poliţiei. Scopul Ordonanţei era „*să împuţineze numărul spectatorilor din categoria II şi să desfiinţeze cu totul, dacă e cu putinţă, categoria III*".

Fără îndoială că într-o perioadă (epocă) în care cinematograful era văzut ca un lucru vătămător ce zădărniceşte „*mersul regulat al progresului şi al purificării moravurilor la care trebuie să tindem*", când deci se impuneau măsuri de natură poliţienească chiar, problema esteticului rămânea pe un plan secundar sau era redusă la criteriul, foarte sănătos de altfel, al bunului simţ. Desigur că şi pe această cale se poate ajunge la înţelegerea profundă a rostului artei. Astfel, într-un al doilea capitol, cinematograful este considerat de autorii noştri un „*spectacol pentru distracţii înălţătoare moral*", spectacolele trebuind să **distreze**, fără ca prin **distracţie** să se înţeleagă „*eufemismul depravării*". Acelaşi scop – al delectării superioare – i-l va atribui şi Brecht teatrului, artei, iar Camil Petrescu va consdera că teatrul şi cinematograful nu sunt forme de artă diferite, că au o bază comună, cum vom vedea, aşa cum pentru G. Olăraşu şi C. Râuleţ ele au acelaşi scop educativ.

Iată de ce în cartea lor străbate ca un fir roşu ideea de a se interzice cu desăvârşire filmele imorale şi prin urmare de a se introduce şi la noi cenzura, „*controlul cinematografelor*", aşa cum s-a procedat deja în unele ţări civilizate, ca S.U.A., Elveţia, Italia. Altfel cinematograful va continua să influenţeze în mod negativ spectatorii, fapt „*atestat*" de unii răufăcători care au mărturisit că „*ideea le-a venit la cinematograf*", acest aspect fiind o realitate atât de universală încât un sociolog american, Kenneth Allsop, avea să demonstreze cu fapte într-o carte întreagă (**Chicago sub teroare**) cum o mare parte din noile generaţii de gangsteri, care nu şi-au cunoscut pe viu „*naşul*", „*modelul*" (l-am numit pe Al Capone), s-a născut şi a crescut în sălile de cinema.

Dar a stopa filmele imorale înseamnă a stopa şi reclama lor, reclamă care, în general, a încetat să mai fie „*sufletul comerţului*", slujind la... „*comerţul sufletului*". Într-un întreg capitol (III) se ironizează cu fineţe reclamele deşuchiate, se analizează textele ignorante ale unor programe de sală la filme precum **A trecut o femeie, Nerone şi Agripina, Odiseea** sau **Cabiria**, după D'Annunzio, autor ale cărui scrieri vor influenţa considerabil această fază „*naturalisto-veristă*" a



Scanned with CamScanner

cinematografului, persiflându-se cu umor cum stăteau unii patroni de săli cu „*lecţiile*“ de istorie sau de geografie. Aşa, de pildă, într-un asemenea program se putea citi că Alba Iulia este... port la mare!

Revenind însă, în capitolul următor, la „obiectul“ principal al cenzurii, la filmele imorale, autorii le împart, după gradul de periculozitate, în trei categorii, stabilind că „*un film poate fi primejdios: I) Prin tablourile pe care le reprezintă; II) Prin acţiunea cuprinsă într-însul; III) Prin învăţămintele pe care le tragem după ce plecăm de la spectacol*“ [21]. Cercetarea fiecărei categorii în parte îi duce pe autori la interesante observaţii critice, la etalarea unei vaste informaţii şi cunoaşteri profunde a fenomenului artistic, a problemelor de natură estetică, cum ar fi, bunăoară, aceea a urâtului în artă. Pe linia sau în maniera lui Hegel, care distinge între frumosul natural şi frumosul artistic, problemă centrală mai apoi a **Esteticii** lui Vianu, G. Olăraşu şi C. Râuleţ ajung să explice, apropo de filmele porno, diferenţa dintre nudul imoral şi nudul artistic, pe temeiul că nu tot ce e natural sau real e şi artistic. „*Arta arată şi urâtul şi oribilul chiar – şi e tot artă şi merită toată admiraţia noastră*“. Evident, când nu se confundă cu naturalismul. De aceea: „*Arta are tocmai scopul ca să înlăture din natură, în opera artistică, părţile urâte sau imorale*“ [22].

În lumina unei atari concepţii, în care opera de artă (filmul) este judecată nu din punctul de vedere al producătorului, ci al **intereselor ei morale**, din punctul de vedere al receptorului, e firesc ca şi filmele de groază, filmele de acţiune, filmele senzaţionale, care „*nu sunt decât hainele la modă ale romanului de acţiune*“ („*lucrare neliterară*“), să fie considerate „*valori nule*“! Proclamate, în schimb, a fi artă adevărată sunt numai filmele morale, recomandându-se totodată ca spectacolele cinematografice să nu fie „dublate“ de varietăţi, ci de **conferinţe instructive** ţinute de **oameni cultivaţi**.

O asemenea viziune înaintată despre cinematograf, despre artă, face cinste autorilor şi mai ales lui C. Râuleţ, autor a şase cărţi la acea dată, care, nu ne îndoim, a dat **tonul** estetic şi cultural al lucrării, comentând din interiorul literaturii, al artei, informaţiile sociologice furnizate de G. Olăraşu. Fiind de la un cap la altul un atac împotriva filmelor marginale, imorale, cartea, care se citeşte cu mare plăcere datorită, cum spuneam, spiritului ei superior, este animată de ideea că adevărata **chemare** a cinematografului e să fie **moral.** La această idee se ajunge de fapt în final, ca urmare a unei demonstraţii pertinente în care elementele sociologice se îmbină cu înţelesul estetic al



Scanned with CamScanner

cinematografului, când se subliniază (cu aldine): **„Chemarea cinematografului e frumoasă; iar viitorul lui mai strălucit decât am putea să ni-l închipuim acum. Cinematograful a înființat o nouă categorie de nemuritori: actorii, al căror joc dispărea, înainte, o dată cu moartea lor; a ajutat știința în descoperirile și în popularizările ei; a înlesnit artiștilor din toată lumea să studieze jocul colegilor lor de aiurea; a dat viață studiului geografiei, istoriei, fizicii, biologiei etc. Dar câte foloase nu aduce cinematograful omenirii! Iată de ce trebuie să îngrijim ca el să nu fie îndreptat în direcțiuni rele, să nu se transforme dintr-un excelent mijloc de educație într-un foarte primejdios aparat de corupțiune... Și Viitorul care, de bună seamă, păstrează cinematografului surprize nebănuite încă, ne va mulțumi pentru modesta grijă de acum, ce va căpăta, în ochii urmașilor noștri, o uriașă însemnătate“.**

*

Deși se autoproclamă, cum am văzut, „*cea dintâi care apare la noi cu privire la rostul cinematografului*“, și chiar așa și este dacă ținem seamă de tonul, amploarea și scopurile ei, cartea lui G. Olărașu și C. Râuleț face în două rânduri apel, ca la un punct de referință în materie, la **Arta și cinematograful** (nedatată, dar apărută probabil în 1913), broșura lui Constantin Th. Theodorescu, un alt pionier al cinematografului românesc, fondatorul societății „România Film“, „*patron de cinematograf și fabricant de filme*“, broșură din care, la un moment dat, se citează: „*Cinematograful, acest teatru cu expresia sa imediată, întrucât ignorează granițele și dificultățile limbilor, reprezintă mijlocul universal de comunicație între diferitele popoare,* **constituind un factor de instrucțiune și educațiune morală și estetică**“. Și, într-adevăr, broșura, care debutează chiar cu această memorabilă (pentru acea dată) definiție, la care autorii **Chiemării cinematografului** aderă fără reținer, ca la punctul de vedere al unui „specialist“, este de o deosebită însemnătate dacă ne gândim că aici se pune pentru prima oară problema „*literaturii pentru cinematograf*“, adică a scenariului, capitol care, începând încă de atunci, avea să fie „*piatra de încercare*“ în continuă suferință a cinematografului autohton.

Iată deci cum, dintru început, o problemă fundamentală de estetică cinematografică apare dintr-o necesitate practică. Dar să-l ascultăm pe C.T. Theodorescu: „*Progresul tehnic al cinematografului a ajuns și la noi la o treaptă mulțumitoare. Nu tot același lucru se poate*



Scanned with CamScanner

*spune despre partea literară, adică despre piesele puse în scenă pe pânza cinematografului. Literatura pentru cinematograf este o artă nouă, ale cărei directive nu sunt încă bine precizate şi ale cărei caracteristici nu sunt de mulţi cunoscute. (...) În urma studiului acestei chestiuni, s-a născut necesitatea de a îndruma încercări pe acest teren spre o reuşită demnă de nivelul la care a ajuns cinematograful*" [23].

Arătând de ce „*filmul a putut lua o desvoltare frumoasă în apus*" (datorită contribuţiilor unor mari literaţi, ce „*au găsit în cinematograf un mod de naraţiune mai practic*", şi unor mari actori, ce-au descoperit că noua invenţie îi ajută să facă „*studii asupra jocului lor*"), autorul apelează, prin „*cărnetul*" său, la cei „*chemaţi a crea şi în ţara noastră filme româneşti*" (cu condiţia principală ca ele, chiar dacă sursa de inspiraţie nu-i naţională, „*să conţie şi multă viaţă românească*"). Prin urmare: „*Mă adresez dar tuturor artiştilor şi literaţilor noştri, precum şi tuturor acelora care graţie talentului lor se simt atraşi spre această artă (...) şi îi îndemn să se consacre acestei noui arte, cu toată tragerea de inimă*". Numai că de data aceasta apelul – sugerând şi mari avantaje materiale – nu rămâne doar la acest aspect publicitar, asemenea deselor anunţuri pe care un Leon Popescu le dădea în presă vizavi de atragerea scriitorilor către cinematograf, ci are şi un caracter cât se poate de practic, el fiind urmat de un model de scenariu: „*am expus în acest carnet modul cum se scrie o piesă de cinematograf*" [24].

Şi C.T. Theodorescu îşi alege spre exemplificare „**Jeana cea palidă** *adaptată pentru cinematoraf după romanul cu acelaşi nume de H. Balzac*". Fără a intra în analiza acestei „*piese*", trebuie să spunem că ea este scrisă destul de profesionist, reflectând **in nuce** nivelul tehnic la care erau cunoscute la noi în acei ani cuceririle cinematografului. Descrierea este sintetică şi sugestivă. Foarte vizual, romanul lui Balzac devine o melodramă teatralizată în zece tablouri. Tablorui de pură factologie, cu unele mici indicaţii tehnice, care urmează însă unui **Argument** şi unor **Înscenări**, deosebit de preţioase prin precizările pe care le conţin. Astfel, **Argumentul** unei „*piese pentru cinematograf*" este un rezumat al acţiunii, cuprinzând detalii de locuri, costume etc., un fel de **sinopsis** deci, iar **Înscenarea** „*trebuie să fie compusă conform modelului care urmează, adică potrivit regulelor speciale ale cinematografului*".

Aşadar, „*carnetul*" lui C.T. Theodorescu are două scopuri: 1) să-i atragă în principal pe literaţi spre această nouă artă, cinematograful,



Scanned with CamScanner

indicându-li-se şi un model practic de urmat şi 2) să arate că cinematograful e o **artă cu reguli specifice**, printre aceste reguli la loc de cinste stând **claritatea** (acţiunii, titlurilor, subtitlurilor sau inserturilor, numite „*mici intercalări de text privitoare la acţiunea care prezintă dificultăţi la punerea în scenă*").

*

Nu putem însă încheia acest capitol al lucrării noastre fără a nu pomeni şi de un alt eveniment „teoretic", consonant cu cel de mai sus, petrecut în acelaşi an 1913, dat fiind că el a fost declanşat tot de un producător de filme, respectiv de către Leon Popescu, primul „*director-proprietar al Casei de filme româneşti*", cuvinte care îi însoţesc numele pe „*broşura*" sa, intitulată semnificativ **Memoriu asupra unui program cultural cinematografic.** Acest **document** remarcabil, unicat, aparţine deci unui om ce a trecut prin experienţa **Războiului Independenţei**, cel mai important film românesc din perioada mută a cinematografului. Conştient de rolul pe care îl poate juca noua artă în viaţa ţării, asemenea multor înaintaşi cu suflet mare românesc, pătrunşi de misiunea lor culturală şi politică, Leon Popescu consideră că: „*Luminarea poporului e poate chestiunea de căpetenie care se discută azi în toate ţările, e chestiunea culturală cea mai însemnată şi prin aceasta cea mai grea*" [25].

În primul rând, e vorba de „*luminarea poporului dela ţară*". În acest scop, printre căile de educaţie estetică pe care le propune Ministerul Instrucţiunii, la loc de frunte, alături de broşuri de popularizare, piese săteşti şi conferinţe, Leon Popescu pune cinematograful, în care vede „*un nou mijloc de educaţiune sufletească, mijloc care completează în chip fericit pe celelalte şi care cred că e cel mai propriu ajutor întru deslegarea marei probleme ce ne frământă mintea la toţi voitorii de bine ai neamului nostru. Acest mijloc este* **arta cinematografică.** *Prin putinţa de a arăta pe pânză viaţa în mişcarea ei, în cele mai mici amănunte, s-a împlinit una din cele mai mari şi mai folositoare născociri ale spiritului omenesc*" [26].

În continuare, acest prim producător şi distribuitor de filme româneşti, precursor al difuzorilor de azi, îşi susţine propunerea şi cu argumente „estetice" care trebuie înţelese, evident, din perspectiva „*luminării poporului dela ţară*", în mare parte analfabet, în felul următor: „*Arta cinematografică e superioară* **paginii scrise** *prin faptul*



Scanned with CamScanner

*că ceea ce vrea să arate se petrece aevea subt ochii privitorului care capătă noţiunea de-a dreptul şi cu o putere care i-o imprimă îndată în minte. E superioară şi* **tabloului** *care arată numai un moment dintr-o întâmplare. În ce priveşte teatrul – e vorba de teatrul sătesc – are superioritatea că înlătură greutatea (...) limbii în care e scrisă piesa – văzând pe pânză perindându-se numai acţiunea*". Iar în privinţa conferinţelor, arta cinematografică e „*întregitoare*", adică ilustrează ideile conferenţiarului.

Ţinând seama deci de faptul că acest program vast de cultură cinematografică se adresează unui public alcătuit în majoritatea din analfabeţi, scopul lui „*ar fi să tindă: 1) La înmulţirea cunoştinţelor ştiinţifice ale tineretului; 2) La cunoaşterea pământului locuit de români – la cunoştinţele geografice ale acestui pământ şi prin aceasta: 3) La cunoaşterea trecutului de care se leagă paginile glorioase ale neamului ce-l locuiesc; 4) La întărirea credinţei străbune şi a moralei în sufletul tineretului; 5) La hrănirea idealului nostru ca neam*" [27].

Analizând apoi fiecare punct pe larg, Leon Popescu arată că pe calea filmelor documentar ştiinţifice „*noţiunile practice s-ar înmulţi în chip intuitiv*", că prin arta cinematografică se poate „*învia scene înălţătoare din trecut*", că „*pentru partea morală s-ar putea interpreta adâncile, ca gândire, proverbe, ale poporului nostru*", în fine, că pentru ultima temă (cea de la punctul 5) „*trebuie să se apeleze la scriitorii cei mai iscusiţi, ca prin scene simple să umplem sufletul tineretului de dorul îndeplinirii unui scop înalt*".

Aşadar, ne aflăm în faţa unui ambiţios „*Program de educaţie naţională, de întărire a însuşirilor sufleteşti ale neamului nostru*", program care, fără îndoială, nu poate prinde viaţă decât prin intermediul unor producţii româneşti de valoare, căci „*programele cinematografice străine aduse la noi în ţară n-au nimic comun cu cultura şi educaţia tinerimii*", ele urmărind doar câştiguri materiale. Deci numai pe baza unui repertoriu, cum am zice noi azi, de autentice filme naţionale se poate realiza o asemenea vastă acţiune **culturală**, după cum conceperea programului însuşi s-a datorat practicii proprii, aşa cum mărturiseşte Leon Popescu în finalul **Memoriului** său: „*Toate cele de mai sus sunt isvorâte din experienţa pe care am făcut-o cu filmul* **Războiul pentru independenţă**, *când m-am putut încredinţa, din entuziasmul unanim cu care a fost primit pretutindeni în ţinuturile locuite de români, cât de puternică înrâurire are arta cinematografică naţională asupra sufletului românesc*" [28].



Scanned with CamScanner

*

Această mărturie e o dovadă a influenţei pe care o poate avea asupra gândirii estetice un film autohton de mare valoare. Din păcate, în acea perioadă, poate în afara excepţiei suspomenite, astfel de filme nu există. De aceea e dificil de spus în ce măsură cele câteva filme româneşti, produse până la data apariţiei broşurilor comentate aici, au înrâurit ideile autorilor lor. Sigur, în schimb, e faptul că atât **îndemnul** lui C.T. Theodorescu, cât mai ales acest **program** de educaţie culturală prin film au meritul, prin vocile cele mai autorizate ale epocii, ale începutului industriei cinematografice de la noi, să dea un impuls neobişnuit dezvoltării acestei industrii, să înrâurească profund deci practica propriu-zisă.

„Teoria", în acest caz, nu numai că a contribuit la răspândirea unor cunoştinţe preţioase despre cinematograf, la „reclama" lui competentă, subliniindu-i avantajele şi dezavantajele, meritele şi pericolele, aşa cum o fac în mod deosebit autorii **Chiemării cinematografului**, dar şi-a adus şi un imens aport, prin nenumărate propuneri şi sugestii, la crearea unei industrii cinematografice româneşti, a unor scenarii şi filme valoroase, ca bază vie a susţinerii unor veritabile programe de educaţie morală şi estetică.

Scanned with CamScanner

# CELE DINTÂI CĂRȚI DE TEHNICĂ ȘI ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI

## Marin Demetrescu, Stelian Ionescu

Un merit incontestabil în sensul dezvoltării practice a noii arte îl au și cărțile de tehnică și istorie a cinematografului. Prin ele cititorul, și în special cei atrași de film, cei ce se simt chemați spre noul mijloc de expresie, sunt introduși cu competență în tainele cinematografului.

Pe de altă parte, prezența acestuia în peisajul culturii românești, în paginile de teorie ale revistelor, ca și în viața oamenilor a ajuns atât de evidentă încât aparițiile unor cărți de specialitate, care să explice ce este cinematograful sub aspectul lui tehnic și care să prezinte evoluția noii invenții, au devenit mai mult decât necesare, mai ales că asemenea evenimente culturale au avut loc pretutindeni în lume, cu precădere în Franța, „*capitala cinematografului*". O indică însuși Marin Demetrescu în bibliografia cărții sale **De la Fotografie la Cinematograf**, apărută în 1914 la Craiova, unde era profesor de liceu, carte de o însemnătate deosebită, un veritabil eveniment în materie. Dovadă că în același an conducerea **Vieții românești** îi solicită autorului un articol, care apare la rubrica „*Cronica științifică*" sub titlul **Cinematograful**, o sinteză a ideilor principale ale cărții sale, mai exact, o sinteză informativă pe urma surselor consultate, din care nu lipsesc titlurile: **La photograpfie** de A. G. Lumière, **La cinématographe pour tous** de L. Trauchant, **Les origines du cinématographie** de G. Demeny, **Le cinématographe** de I. Rosen, toate ediții pariziene. (Lipsesc, în schimb, contribuțiile românești, cum ar fi, de pildă, cartea lui G. V. Cordea **Tratat de fotografie**, apărută la o editură bucureșteană în anul 1895!).

Om cu preocupări vaste, autor de manuale și cărți cu conținuturi ambițioase, printre care **Începuturile omenirii** și **Lecturi geologice**, Marin Demetrescu face o mare pasiune pentru cinematograf, consacrându-i-se aproape cu totul. Iată de ce cartea sa, foarte documentată, poate fi considerată una din cele mai valoroase lucrări de acest gen,



Scanned with CamScanner

purtând garanţia competenţei autorului ei, care a ambiţionat să adune în paginile sale toată experienţa acumulată până atunci, pe plan tehnic, de cinematograf. În acest volum, care ne interesează şi pentru consideraţiile lui teoretice, se face, aşadar, o trecere detaliată în revistă a etapelor mici şi mari pe care le-a parcurs cinematograful de la faza sa „poetică" la cea fotografică şi de aici la faza lui „actuală", fiind în acest fel un prim şi excelent curs ştiinţific explicativ sau, şi mai interesant, un document al „gândirii estetice" din perspectiva istoriei vii, concrete, a tehnicii cinematografice.

Aşa cum indică şi titlul ei, cartea are două secţiuni: I) **Fotografia** şi II) **Cinematograful**. Fiecare dintre aceste invenţii, ca să răsară, să se închege şi să ajungă şi folositoare, cum spune autorul în prefaţă, a avut nevoie de „*sforţările migăloase ale unei legiuni de cercetători din toate neamurile mai înaintate*" [29]. Ele nu sunt, asemenea altor mari invenţii, doar produsul unui singur cercetător. Astfel, fotografia, în care un Baudelaire vedea pe unul din inamicii „*impalpabilului şi ai imaginarului*", „*cucerire pur materială*", opunând, ca termeni incompatibili şi inconciliabili, progresul şi poezia, industria (fotografia) şi arta [30], are ca părinţi iluştri pe Roger Bacon (sec. 13), primul care a observat, evident, în prelungirea principiului „cavernei" platoniene, fenomenul imaginii răsturnate, cu ajutorul **camerei negre**, Leonardo da Vinci (sec. 15) şi Giovanni Porta (sec. 16), care a inventat lentila, respectiv camera neagră cu obiectiv. Apoi urmează Charles, inventator care a avut ideea să folosească **clorura de argint** pentru fixarea imaginilor, Niepce (1765–1833), ofiţer în armata lui Napoleon, care descoperă „*imaginea statornică*", şi Daquerre (1789–1851), descoperitorul **Dioramei** sau **Panoramei (dagherotipul)** şi cel ce obţine „*imaginea latentă (ascunsă)*". Ca suprafaţă sensibilă, folosindu-se, în loc de hârtie, precum Charles, de plăci de metal, Niepce întrebuinţa bitumul de Iudeea, iar Daquerre iodura de argint. În fine, Fox Talbot descoperă **negativul**, în timp ce ca fixativ începuse să folosească bromura de argint.

Desigur, mulţi alţi cercetători îşi aduc contribuţia la perfecţionarea invenţiei care, în fond, se bazează, ca mai toate invenţiile omeneşti, pe un principiu natural. De pildă, similitudinea dintre obturator, diafragmă şi ochiul omenesc (irisul, respectiv pupila) fiind evidentă. „*După cât se vede*, afirmă pe bună dreptate Marin Demetrescu, *omul nu descoperă întotdeauna ceva nou. Natura îi dă aproape toate pe de-a gata; el numai le află şi le imitează*" [31].



Scanned with CamScanner

În ceea ce privește cinematograful, părinții lui („**legiunea de cercetători**") sunt și mai numeroși. Primul dintre ei ar fi Athanasie Kirchner (1602–1680), călugăr german, inventatorul lanternei magice, „*care, odată cu descoperirea acestui aparat, a pus, fără să-și dea seama, temelia cinematografului*", dat fiind că fiecare aparat de filmat e prevăzut cu o **lanternă magică** („*lanterna de proiecțiune*")[32]. Așadar, „*cel dintâi cinematograf a fost o jucărie*", devenită în 1833 „*jucăria științifică a lui Plateau*", fizician belgian, inventatorul **Phenakistiscop**-ului, „*cel mai simplu și cel dintâi cinematograf*". Jucăria lui Plateau înșeală ochiul, derularea imaginilor (o serie de desene fixe) pe un disc de carton dințat părând continuă. Fenomenul poartă numele de **persistența imaginii,** o proprietate naturală a ochiului omenesc care, scrie M. Demetrescu, „*este o mică mașină fotografică*", reluând și aici comparația dintre ochiul omenesc și componentele principale ale aparatului. Datorită acestei **legi a persistenței,** „*imaginile de pe retină mai rămân câtăva vreme pe această suprafață simțitoare chiar după ce obiectul care le-a așternut piere din fața ochiului*", o astfel de imagine rămânând, persistând, cam o zecime dintr-o secundă. Invenția lui Plateau oferea posibilitatea descompunerii și recompunerii mișcării, adică a analizei și sintezei imaginilor (desenelor) mișcate. Apariția aparatului de fotografiat însă avea să ducă la înlocuirea imaginilor desenate cu imagini fotografiate. Mai mult chiar, grație acestei proaspete invenții, s-a închipuit un aparat care să fotografieze mișcarea. Faptul se petrecea prin anii 1860 și e legat de numele francezului Dumont, unul din acei prevestitori, poate primul, care a văzut în cinematograf un mijloc „ *iute-și ușor*" de cultură generală: „*Cu această descoperire, toate felurile de desenuri, și îndeosebi daquerrotipul, vor căpăta viață și aplicațiunile ei vor face cu putință un învățământ general, iute și ușor, care va împrieteni pe oricine cu științele naturale, mecanica, industria, artele, meșteșugurile, strategia militară etc.*"[33].

Urmărind mai departe „istoria" lui M. Demetrescu, a inventatorilor cinematografului, care nu diferă în mare de o istorie actuală decât poate în privința unor „date în plus" descoperite ulterior, aflăm că de la „*fotografierea mișcării*" n-a mai fost decât un pas până la „*redarea mișcării*", lucru datorat unui alt francez, Ducos du Hauron, care în 1864 construiește tocmai un aparat prevăzut în acest scop. În următorii 20 de ani cercetările iau o amploare deosebită, culminând cu vestita fotografiere a unui cal în galop realizată de



Scanned with CamScanner

englezul Muybridge la San Francisco şi cu nu mai puţin vestitul „*revolver cinematografic*" al astronomului Iansen devenit **Chronophotograful** francezului Marey, cel ce avea să obţină primele „*luări de vederi*". În fine, Demeny, colaboratorul lui Marey, rezolvă definitiv problema cinematografului, asimilând, bineînţeles, şi „cuceririle" americanilor, pelicula, inventată de fraţii Hyat, şi respectiv **Kinetoscopul** creat în 1893 de Edison, cu ajutorul căruia celebrul savant a realizat înregistrarea unor „*scene din viaţă*", cum ar fi: **Un bărbier răzând un muşteriu, Fierarul, O scenă de cârciumă.** „*Mai rămânea acum,* scrie M. Demetrescu, *un singur lucru de făcut: partea comercială a chestiunii. Invenţia trebuia înfăţişată publicului şi pentru aceasta era nevoie de bani*". (Iată deci şi condiţiile naşterii noii arte: existenţa unui public şi a Diavolului Galben, cum numea Gorki banul, aspect despre care cu siguranţă că martorii naşterii poeziei, muzicii sau dansului nu ar fi putut pomeni!). Demeny vinde aparatul inventat de el lui Gaumont. Intrăm în anul 1895. Faptele se precipită. Reprezentaţii izolate au loc în Europa şi America, fără ca vreuna să aibă un mare răsunet. Aparatul mai necesită câteva mici îmbunătăţiri. De toată „*graba*", în fond de toată îndelungata trudă a „*legiunii de cercetători*" profită fraţii Lumière: ei mai perfecţionează doar „*mecanismul care să silească filmul să se mişte cu opriri regulate şi foarte apropiate*" şi la 28 decembrie, în subsolul lui Grand Café, îşi prezintă „*minunea*" în faţa publicului, repurtând cel mai mare succes de până atunci, fapt ce marchează naşterea cinematografului.

Desigur, Marin Demetrescu nu se rezumă în cartea sa doar la o simplă înşiruire de date, el dă numeroase explicaţii, descrie toate invenţiile, ajutându-se de ilustraţii şi desene sugestive, arată din ce se compune aparatul de fotografiat şi respectiv de filmat, descrie cum are loc o fotografiere şi respectiv o filmare, intră în amănunte tehnice, de laborator, vorbeşte despre compoziţia peliculei, despre **plăcile autochrome,** invenţia fraţilor Lumière, şi deci despre filmul colorat, apoi, cum o arată şi titlul altor capitole, despre **cinematograful vorbitor** („*Ce-i mai lipseşte cinematografului pentru ca să ne dea iluzia completă a vieţii? Vorba*".), despre fonograful lui Edison şi, evident, sincronizarea lui cu imaginea, despre „*un nou fel de piese de teatru, piesele de cinematograf numite* **scenarii**", adăugând „modelului" lui C.T. Theodorescu noi explicaţii legate în special de transpunerea propriu-zisă a unui scenariu de film (exemplificând cu **Sărutul Iudei** de Henri Lovedan), pentru a arăta că „*cinematograful a reînviat un*



Scanned with CamScanner

*gen de teatru, care era în floare la greci şi romani, genul mimic, în care jocul artiştilor era mut, fără grai*", în fine, despre industria cinematografică, un capitol cu statistici „la zi" foarte documentat, industrie căreia îi admiră „*avântul fără pereche*", deşi nu poate să nu vadă în ea, de data aceasta „baudelairian", o ameninţare la adresa misiunii culturale a noii arte: „*industria face din descoperire o marfă*".

Aşadar, Marin Demetrescu îşi însoţeşte acţiunea de popularizare a „tainelor" şi istoriei cinematografului cu remarci personale, foarte originale, izvorâte din concepţia sa „misionară" asupra vocaţiei acestui „*nepreţuit mijloc de răspândire a învăţăturilor*", el nefiind „*numai un prilej de vis şi petrecere*", ci şi un instrument modern „*de cercetare şi de răspândire a cunoştinţelor*". Mai mult, „*înfăţişându-se într-un vestmânt atrăgător, vorbind ochilor (...), acest învăţător, care ştie de toate, ridică şi pe cel mai smerit dintre oameni către treptele cele mai de sus ale culturii. Ca multe alte binefaceri ale ştiinţei, cinematograful năzuieşte, între altele, să facă pe toţi oamenii deopotrivă*"[34]. Acest „misionariat politic" pe care M. Demetrescu i-l prevede cinematografului, adăugat la importanţa sa culturală şi ştiinţifică evidentă în prezent (ultimul capitol al cărţii intitulându-se chiar **Ce este acum cinematograful şi ce poate fi în viitor**), se datorează, desigur, mitizării noii arte, a rolului ei, practic necunoscut încă! O asemenea concepţie naivă, în fond, contrazisă mai târziu de un Mihail Dragomirescu, dar şi de faptele relatate într-o carte precum **Chiemarea cinematografului**, o avea autorul şi despre **fotografie**, în care vedea rezolvată nu numai egalitatea dintre oameni, dar şi problema nemuririi! Căci dacă înainte vreme omul nu se putea eterniza decât prin desen sau pictură, „*mijloace de care nu se folosi oricine*" însă, fotografia, în schimb: „*A dat tuturor, fără deosebire de stare, putinţa de a-şi vedea chipul lor aşternut pe o hârtie în linii cu totul asemănătoare. Fixând astfel pentru veşnicie icoana omului trecător pe pământ, nu numai că a apropiat unii de alţii pe cei săraci de cei bogaţi, dar a întins legături între cei ce trăiesc încă şi cei ce nu mai sunt*"[35].

Fără discuţie că cinematograful avea să dea prin „*explozia sovietică*", prin curentul **Free Cinema** sau prin neorealismul italian, în prelungirea căruia pot fi puse şi filmele politice ale anilor '70, măsura „misionariatului său politic", dar într-un înţeles nou, cum vom vedea, nu în sensul prevăzut de Marin Demetrescu, care îi atribuia în fond cinematografului rolul politicii, fără să întrevadă în el doar un mijloc



Scanned with CamScanner

foarte important de exprimare a acesteia! În chip „poetic", temerarul pionier craiovean substituia politicul cu esteticul, văzând în cinematograf, aşa cum unii critici de azi văd în filosofia aşteptării, o nouă religie, în stare să ducă la egalitatea dintre clase, la armonizarea socială, la „nivelarea" estetică a oamenilor.

Însă utopia, visul sunt legate, încă de la naşterea sa, cum am arătat, de „*misterul*" noii invenţii, aparţin definiţiei sale chiar. Şi, ca atare, „*mijlocul celei mai complete iluzii despre realitate*" nu putea să nu ducă şi la noi, în acea fază de pionierat mai ales, şi în special în cazul unor mari împătimiţi întru noua artă, la tot felul de interpretări şi fantezisme. Şi de ce nu, poate într-un viitor nu prea îndepărtat, realizabile! Nu credea oare şi Gorki că „*estetica este etica viitorului*"?! Şi nu asistăm oare azi la fervoarea noii filosofii occidentale care pune Artistul în locul lui Dumnezeu, „mort" încă de pe vremea lui Nietzsche, văzând în el calea ieşirii din „nodul gordian" al crizelor actuale?! [36]

Fără îndoială însă că prin volumul său **De la Fotografie la Cinematograf**, Marin Demetrescu nu şi-a propus un asemenea scop teoretic, cartea fiind în primul rând, cum am spus, un prim şi excelent curs practic din care aflăm, de pildă, ca şi din popularizatorul articol apărut în **Viaţa românească**, ce este „*maşina de produs imagini*", adică cinematograful, cu principiul lui bazat pe „*imaginea* **persistentă**" a ochiului omenesc care, dacă „*nu ar fi avut această însuşire, cinematograful nu s-ar fi născut niciodată*"! Pentru prima oară deci, într-o carte şi un articol, se explică mecanismul noii invenţii, se descrie aparatul („*înregistrator*" şi de „*proiecţiune*"), se spune ce este „*faşa cu mii de imagini*", exemplificându-se, bunăoară, că „*într-un film de 100 m sunt până la 5 700 de imagni*", se vorbeşte detaliat despre cum are loc o filmare, despre scenariu, despre unghiurile de filmare, despre montaj chiar, fără să-l numească astfel, dând însă exemple, dintre care unul demn de **efectul Kuleşov**, se spune ce sunt trucajele, încercând să deconspire „*miracolul*" cinematografic, arătând la propriu cum se creează efectele speciale, cum „*se trag sforile*", cum se obţin iluziile cinematografice, căci: „*Numeroase sunt vicleşugurile întrebuinţate şi care ne duc în lumea visurilor sau a unei imaginaţiuni bogate*" [37].

Indiscutabil, ceea ce trebuie să mai subliniem aici este faptul că, prin contribuţia sa, Marin Demetrescu a oferit teoreticianului de film de la noi un ghid practic prin care să pătrundă în intimităţile tehnice ale acestei complicate maşinării devenite film sau, cum spune el: „*fotografia, desăvârşindu-se, se prefăcu dintr-un meşteşug într-o artă*".



Scanned with CamScanner

*

Pe urmele deschise de Marin Demetrescu vor apărea în anii următori numeroase alte cărţi de popularizare a noii descoperiri, privind fie un aspect al problemei (ca, de pildă, **Trucurile în cinematograf**), fie aspecte generale, cu ambiţii exhaustive (cum ar fi **Cinematografia** lui Zapan sau **Arta şi tehnica foto-cinematografică**, lucrarea căpitanului Alex. Demetrescu, subintitulată „*Curs complet de cinematografie necesar oricărui artist, regizor...*", apărută în 1926). Dar cartea imediat următoare, cu prefaţa datată 1 februarie 1916, urmând cel mai îndeaproape structura şi spiritul lucrării lui M. Demetrescu (pe care o şi menţionează în bibliografie), este cea a lui Stelian Ionescu, intitulată **Cinematografia. Descoperirea şi istoricul ei.** Este şi aceasta, din punctul de vedere al mobilurilor ei, o carte tipică de pionierat, izvorâtă adică, asemenea celorlalte broşuri pe care le-am comentat, dintr-o enormă admiraţie pentru „*această măreaţă descoperire*", „*cea mai genială dintre aplicaţiunile ştiinţei*", cum îşi începe şi îşi încheie şi Stelian Ionescu **Cinematografia** sa. În cazul lui însă, ca şi în acela al lui M. Demetrescu, elogiul cinematografului are acoperire „tehnică", se face din interiorul „*originei şi istoriei*" cinematografului, fascinaţia pură faţă de el devenind un „*miracol*" explicat, un **mecanism** demontat. Demontat în cele mai mici amănunte, cum o face şi Stelian Ionescu, imitându-şi înaintaşul, de-a lungul a trei capitole, de la **lanterna magică** la explicarea principiului cinematografului, ai cărui strămoşi s-au numit **thaumatropul, zootropul, stroboscopul, phenakistiscopul** lui Plateau şi **kinetoscopul** lui Edison, care avea dezavantajul că „*toate scenele ce le rula aparatul său nu le putea admira decât... un singur spectator*"; de la introducerea fotografiei la descoperirea celuloidului şi la „*desăvârşirea*" aparatului, desăvârşire datorată lui Marey şi Demeny, acesta din urmă filmând, printre altele, în 1895, înmormântarea lui Louis Pasteur; în fine, de la industrializarea invenţiei, de la perfecţionarea pe care i-o aduc aparatului fraţii Lumière, Gaumont şi Pathé, la industria cinematografică propriu-zisă, prezentată sub toate aspectele în relaţia producţie-operă-exploatare, cu menţiunea că autorul numeşte opera, adică filmul, „*teatru cinematografic*" sau „*artă teatrală cinematografică*".

Într-un ultim capitol, **Foloasele şi desavantagiile cinematografiei**, Stelian Ionescu, asemenea tuturor celorlalţi comentatori ai noului



Scanned with CamScanner

fenomen artistic, se simte chemat să vorbească despre consecinţele aplicării proaspetei invenţii, analizându-le însă mai amănunţit decât M. Demetrescu, mai degrabă în spiritul autorilor **Chiemării cinematografului**, căci pentru el aplicarea „*teatrului cinematografic*" are „*un dublu rezultat, şi bun, şi rău; şi, din nefericire, ultimul pare că tinde să covârşească, ca să nu zicem că l-a covîrşit, pe cel dintîi*" [38]. În ceea ce priveşte **foloasele**, autorul îl ia ca autoritate pe acelaşi Dumont, adăugând citatului lui M. Demetrescu, pe care îl reia, un altul: „*Iată teatrul, şcoala şi presa viitorului*", cuvinte scrise de inventatorul francez, pe la 1860 deci, despre cinematograful de mâine. Normal, aşa cum au consimţit apoi toţi pionierii, cinematograful este şi pentru S. Ionescu, „*prin imensele servicii ce le aduce fiziologiei, biologiei, patologiei etc.*", „*un preţios colaborator oamenilor de ştiinţă*", avându-l în vedere probabil şi pe Gheorghe Marinescu, primul savant din lume care se foloseşte de noua invenţie în cercetările sale medicale. Şi mai mult încă: „*toate şcoalele superioare îşi au cinematograful lor şi în multe ţări e introdus şi în învăţământul primar. Nu mai vorbesc de influenţele lui ca factor* **cultural** şi **moralizator, instructiv** şi **educativ**, *pentru omenire în general*" [39].

În ceea ce priveşte **dezavantajele**: „*Astăzi cinematograful a ajuns un mijloc abject de speculă abominabilă*", multe din faptele rele ale tinerilor, mai ales, petrecându-se „*întocmai ca pe pânza cinematografului, care i-a determinat*" [40]. Dar S. Ionescu e de părere că „*această nefastă stare de lucruri nu va mai dăinui mult*", crezând, în schimb, cu tărie, că „*cinematograful va deveni în viitor un adevărat cultivator, instructor şi recreator al omenirii*" şi că, o dată cu perfecţionarea fonografului „*cinematografia va ajunge la desăvârşire, atingând culmea folosinţei sale; şi atunci se va naşte şi adevăratul concurent al teatrului, în natură*". El observă deja că „*s-a început a se da mai multă atenţie filmelor instructive,* **estetice** şi **utile**, *decât dramelor cu bandiţi, omoruri şi intrigi ce zăpăcesc creierul şi tulbură nervii*". Şi, prin urmare, se vede îndreptăţit să afirme: „*instrucţiunea şi recreaţiunea, frumosul şi utilul, vor forma obiectul cinema-ului de mâine. Senzaţionalul, supranaturalul şi extravaganţa vor dispare, mai curând sau mai târziu, din cinematografie*". În acest scop, în spiritul profesiunii sale de credinţă deci, S. Ionescu propune înfiinţarea unei societăţi instructive numite „*cinematograful pentru toţi*", care să-şi aducă din plin aportul, evident, la „*instrucţia şi educarea poporului*", cum preconiza şi Leon Popescu în **Memoriul** său.



Scanned with CamScanner

*

După cum s-a putut observa din această prezentare în detaliu a primelor broşuri şi cărţi româneşti dedicate cinematografului, autorii lor au un imens merit, contribuind prin partizanatul ideilor susţinute în ele la dezvoltarea industriei naţionale de filme, a programelor de educaţie prin cinematograf pe care le propun, la iniţierea celor interesaţi în tehnica cinematografică şi, implicit, la atragerea scriitorilor şi a celor înzestraţi către practica cinematografică şi, nu în ultimul rând, la naşterea, influenţarea şi înflorirea – prin interpretări proprii, de natură sociologică în special – a gândirii estetice româneşti de film (şi nu numai de film). Acest imens merit, desigur, este egal cu mobilurile care au stat la temelia creării lucrărilor respective.

Printre aceste mobiluri două sunt principale: primul ar fi legat de fascinaţia faţă de „miracolul" tehnic al cinematografului, creatorul unei duble iluzii: cea a mişcării, a vieţii reale, şi iluzia că, prin înregistrarea ei pe peliculă, omul poate trăi veşnic în ochii urmaşilor, iar al doilea mobil este legat de **chemarea** cinematografului, urmare a calităţii lui documentare în primul rând, a vocaţiei lui instructiv-educative, a foloaselor sale de ordin moral şi estetic, „*chemare*" faţă de care autorii acestor prime texte se simt ca un fel de împătimiţi, ca un fel de misionari, mai bine zis, aleşi pentru a răspîndi în lume învăţăturile „*noii religii*".

Scanned with CamScanner

# „URMÂND O EVOLUȚIE FIREASCĂ, FILMUL TRECE LA ARTĂ“
## Mihail Sadoveanu

Deci și „tehnic“ se dovedi că filmul este o artă. Nu e de mirare că estetica filmului trece și la noi spre vârsta matutității sale, atingând în 1919 un punct de vedere original prin opinia lui Mihail Sadoveanu care, în articolul – cu un titlu „la zi“! – **Filme de cinematograf**, sintetizează drumul parcurs de cinematograf, de la înregistrarea mecanică a vieții până la artă, punctând și alte aspecte teoretice, cum ar fi raportul teatru-film și film-literatură, apoi problema educației, a laturii canceroase a cinematografului („*comerțul cu filme*“), o adevărată obsesie a primilor noștri teoreticieni de film, și totul în fraze simple, cu o ușurință uimitoare a înțelegerii fenomenului, ce dovedește o familiarizare îndelungată a marelui nostru scriitor cu cinematograful. Și poate și cu teoria, cu articolele și cărțile apărute până atunci la noi sau în lume, unde estetica cinematografică ajunsese la o mare afirmare, mai ales prin aportul considerabil adus de părinții ei: Canudo și Delluc, acesta din urmă introducând conceptul de **fotogenie**, ca prim element specific artei cinematografului, dând astfel startul unui curent de avangardă numit „*vizualism*“. Pe baza primelor teorii, se ridică estetica cinematografică propriu-zisă, care începe să fie fundamentată, pe experiența și în limitele ne-vorbitoare ale filmului, de un Moussinac, Dulac, Richter, Epstein, L'Herbier, Gance, critici și regizori care vor fi adesea citați în articolele românești despre film.

În același an, 1919, apare o lucrare importantă, cartea regizorului danez Urban Gad **Filmul. Mijloacele și țelurile lui**, cât și o altă operă-document **Le cinéma** a lui Henri Diamant-Berger, care conține și un capitol intitulat **Le montage**, probabil primul teoretician, după practicienii ruși, ce folosește acest cuvânt, care va fi de fapt cheia de boltă a înțelegerii artei cinematografice și a desăvârșirii ei reale, concrete. Și tot anul 1919 este un „*an de neuitat*“ pentru cinematografia sovietică, când se inaugurează la Moscova Școala de stat pentru cinematografie, când Lenin, văzând și apreciind



Scanned with CamScanner

**Intoleranţa** lui Griffith, „*îl invită pe regizorul american* – aşa sună legenda – *să preia conducerea cinematografiei sovietice*“ [41]. Este, aşadar, un moment de mare efervescenţă, cu efect de bumerang însă, pentru viaţa cinematografului, căci, din păcate, o dată cu afirmaţia lui Lenin: „*Dintre toate artele, cinematograful este pentru noi cea mai importantă*“, arta filmului va deveni o **ancilla,** o cenuşăreasă a politicului, a ideologicului.

Din nefericire, în ţara noastră situaţia este deplorabilă şi din acest punct de vedere. Dezinteresul statului pentru producţia naţională de filme – ca şi pentru industrie şi agricultură, de altfel – este total. Dacă apariţia spectacolului cinematografic a fost aproape sincronă cu apariţia lui pe plan mondial, în schimb, ceea ce era mai important, dezvoltarea sălilor de cinematograf, înfloritoare doar în anii 1909–1912 (efectul fiind şi aici tardiv faţă de avântul pe care l-a luat aspectul difuzării în lume), dar mai ales dezvoltarea producţiei autohtone de filme, foarte slabă, întâmplătoare, restrânsă la eforturile unor grupuri de „cinefili“ şi finanţatori izolaţi, sunt capitole cărora doar prin bunăvoinţă reuşim să le creăm un loc demn în istoria cinematografului românesc. Aici se vede limpede felul cum a funcţionat mecanismul producţie-operă-difuzare, care formează triada artistico-economică a cinematografului. Fără posibilitatea de a difuza în mod serios, organizat şi cuprinzător filmele, nu există nici posibilitatea de a le finanţa şi deci de a le crea.

Pe de altă parte, inexistenţa unei mişcări cinematografice propriu-zise şi a unei industrii româneşti de filme, datorate în primul rând dezinteresului arătat (timp de patru decenii!!) de conducerea oficială a ţării faţă de acest domeniu important al suprastructurii (situaţie singurală, probabil unică în lume, în orice caz unică în Europa şi în toate ţările dezvoltate de pe mapamond), va marca, indiscutabil, tocmai prin lipsa de mijloace tehnice, de dotări elementare de lucru, **calitatea** filmelor, foarte scăzută. În aceste condiţii, deci, singura compensaţie sau consolare, mai bine zis, nu a fost decât interesul manifestat pentru cinematograf, pentru calitatea de artă ce o dobândise filmul, de către marile personalităţi ale culturii noastre, tot mai atrase de acest mijloc de expresie, de capacitatea lui nelimitată de a crea emoţie artistică, pe care îl susţin cu pasiune creatoare şi pertinenţă teoretică. Este singurul aspect **pozitiv**, singura lumină în situaţia tragică în care s-a aflat fenomenul cinematografic românesc, singura posibilitate serioasă de a demonstra că filmul, creaţia cinemato-



Scanned with CamScanner

grafică a fost şi la noi o prezenţă spirituală, că a existat ca realitate teoretică. Articolul lui Mihail Sadoveanu **Filme de cinematograf** (a se citi: peliculă pe care un aparat numit cinematograf înregistrează mişcări) nu este decât un început al acestei vârste a maturităţii.

Mihail Sadoveanu

Dată fiind autoritatea celui care l-a semnat, cu el se naşte deci estetica românească de film în înţelesul ei propriu. Fapt deloc întâmplător dacă ne gândim că de numele lui Sadoveanu se leagă şi alte evenimente ale cinematografiei noastre, cum ar fi excelentul **comentariu** pe care el l-a făcut filmului lui Paul Călinescu, **Ţara Moţilor**, ce avea să ia în 1939 Marele Premiu pentru documentar la Festivalul de la Veneţia, aducând cinematografiei româneşti prima recunoaştere internaţională. Dar iată acest unic articol, apărut în revista săptămânală **Însemnări literare** (scoasă de M. Sadoveanu şi G. Topârceanu între 2 feb. – 21 dec. 1919), pe care merită să-l citim integral:

*„Arta cinematografului a trecut prin curioase şi interesante transformări. La început, acum douăzeci şi mai bine de ani, cinematograful se mărginea să deie mişcarea vieţii, punea pe pînză natura în mişcările ei tumultoase, perinda pe dinaintea ochilor peisagii şi obiceiuri exotice. I se atribuia încă de pe atunci posibilităţi nemărginite în domeniul educaţiei. Într-adevăr, nu se poate o mai agreabilă, mai puţin costisitoare şi mai instructivă geografie pentru copii, decât aceea pe care o văd într-o călătorie de-o oră, într-un scaun de cinematograf.*

*Misiunea aceasta însă cinematograful nu şi-a prea îndeplinit-o la noi. Nu şi-a îndeplinit-o desăvârşit se pare nici în alte părţi. Speculatorii foarte curând au început a da pe pânză întâi comedii, în care pantomima şi fuga cu felurite peripeţii ocupau primul loc; apoi filme senzaţionale. Cu acestea din urmă au făcut avere casele mari din străinătate. Au cîştigat firmele, şi regizorii, şi actorii; a cîştigat şi teatrul în ceea ce priveşte măiestria montării; numai publicul a fost înşelat cu aceste „romane însufleţite" care se adresează direct simţurilor şi curiozităţii de toate categoriile. Tineretul pervers învaţă*



Scanned with CamScanner

*în sălile cinematografelor arta cambriolajului ş-a crimei. Membrii curţilor cu juri au deseori prilejul să se încredinţeze de aceasta.*

*Dacă societatea poate privi din acest punct de vedere cu îndoială rezultatele invenţiunii lui Edison, în schimb arta a folosit. Preocupaţi necontenit de realism, regizorii au obţinut cu miza-n scenă, cu actorii puşi în mijlocul naturii rezultate surprinzătoare. Decorul de teatru a rămas o copilărie, o păpuşerie pe lângă ceea ce realizează cinematograful.* **Şi trecând de la mişcarea şi peripeţia brutală, la sentimente şi cugetare, în vremea din urmă am putut vedea filme care strecoară în suflet acel ceva tainic şi delicat pe care-l poţi găsi numai în cărţile adevăraţilor scriitori. Urmând o evoluţie firească, filmul trece la artă.** *(s.n.) Şi dovedind prin aceasta un titlu de noblеţă, acei care-l priveghează au datoria să izgonească din domeniul lui tot ce era şarlatanie, minciună şi linguşire a josnicelor instincte omeneşti"* [42].

Scanned with CamScanner

# „EVANGHELIA PUTERII ȘI A FRUMUSEȚII“
## Lucian Blaga

De numele lui Blaga se leagă o altă idee despre cinematograf. Poetul-filosof vede în „*noua formă de expresie*“ nici mai mult nici mai puțin decât o nouă evanghelie, cu o putere de atracție mult mai mare față de aceea a mijloacelor tradiționale ale bisericii.

Suntem în 1922. Este anul când **apologia** cinematografului e un fapt curent, nefiind aproape publicație să nu scrie elogios despre el, să nu se refere la influența noii arte asupra vieții sociale, școlii, literaturii, celorlalte arte etc. Ecoul teoriilor la modă legate de cinematograf, de numele lui Delluc, de numele altor critici ai avangărzii, în special, ia uneori în paginile revistelor românești proporții gigantice, iar alteori măsura unor opinii orginale, precum **Încercările teoretice** ale lui Mihai Tonca apărute în **Ideea europeană**, revista de orintare democratică a lui C. Rădulescu-Motru, care, prin programul său, revine adesea la probleme privind evoluția cinematografului, pe care îl consideră o artă a timpului, determinând „*căderea*“ celorlalte arte, din care noul venit „*a rupt cât a putut*“ (nr. din 16 dec. 1922). De asemenea, o altă revistă importantă, **Gândirea**, extrem de prețioasă sub aspectul moștenirii literare, opinează (vezi nr. din 20 nov. 1922) că apariția cinematografului va influența puternic literatura secolului nostru, în special dezvoltarea prozei de mari dimensiuni, văzând în el un moment de răspântie, deschizător de noi drumuri, pentru destinul bătrânei arte, fapt confirmat în mare măsură de filmicitatea literaturii contemporane.

Aspecte legate de istoria, tehnica și problemele cinematografului găsim și în cotidianul **Patria** al lui Ion Agârbiceanu, cel ce avea să-l caracterizeze pe Lucian Blaga, după apariția volumelor acestuia *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*, drept poet-filosof și filosof-poet, ziarul având un profil politic, cu un program democratic clar, militând pentru ideea consolidării politice și culturale a unirii Transilvaniei cu România, pe baza hotărârilor Adunării de la Alba Iulia. Printre articolele publicate aici de Blaga se află și două însemnări



Scanned with CamScanner

Lucian Blaga

(nesemnate) cu privire la cinematograf intitulate **Cinematograful în biserică** și **Frumusețea în tehnică.**

Și Lucian Blaga e de părere că „*una din cele mai mari invenții ale timpului a fost cinematograful*“ și că într-un timp relativ scurt i s-au adus enorme îmbunătățiri tehnice. Rezultatele lui însă n-au fost la înălțimea așteptărilor. „*Cinematograful trebuia și trebuie să aibă un rol educator în viața mulțimii*“. Din păcate, el a fost acuzat, și până la un punct Blaga admite că acuzația e justă, de „*corupere a moravurilor*“. O parte din vină o poartă și guvernele unor țări. „*Prea s-a lăsat frâu liber filmelor cu «bandiți» și «mistere», comedii cu orgie sau cu moravuri prea decoltate*“. Și fenomenul are o explicație fiziologică: „*Se știe doar cât impresionează de mult lucrul văzut față de cel auzit*“. Totodată, e de părere că nici ideile primilor sociologi cinematografici și nici cele din **Memoriul** lui Leon Popescu n-au dat roade, atunci când afirmă că: „*S-a vorbit multă vreme – dar în zadar – despre introducerea cinematografului științific în școală și a celui educativ la sate*“.

Ca senzațională, în schimb, i se pare o știre – venită din America „*țara tuturor îndrăznelilor*“ – „*pe cât de originală, pe atât de importantă*“. Un preot „*a găsit mijlocul de a atrage la predicile sale de duminică seara o mulțime de credincioși. Acest preot care înțelege evoluția timpului a introdus în biserică piese de cinematograf și de teatru. El își scoate ideea predicii din piesele moraliste ce le reprezintă, le explică, le comentează*“. Și Blaga continuă: „*Rezultatele sunt cele mai încurajatoare: de unde cel mult veneau 80 de persoane la predică, acum vin 800 și foarte adesea preotul Rose trebuie să dea 3–4 reprezentații religioase*“. Însuși Senatul american a aprobat această „*mare reformă*“. Și ca atare „*alți preoți americani sunt pe cale de-a introduce în bisericile lor inovația cinematografului*“[43].



Scanned with CamScanner

În cel de al doilea articol, **Frumusețea în tehnică**, Blaga dezvoltă ideea legată de natura „*reformatoare*" a cinematografului anticipând stilul revistelor de avangardă. Este un articol teoretic foarte important, cu un caracter premonitoriu deci, în care poetul-filosof face **apologia** „*valorilor estetice ale tehnicii*", a **frumuseții dinamice**, văzând în cinematograf „*o cale de a înlocui teatrul de azi și de a fi în statul viitorului un principal factor cultural*". Printre posibilitățile culturale care „*zac ascunse*" în tehnică, cinematograful se dovedește a fi cea mai eficientă, putând răspândi în mase „*evanghelia puterii și a frumuseții*". Pe de o parte, așadar, „*filmul vestește triumful energiei dinamice*", iar, pe de altă parte, el are un viitor mesianic și estetic nebănuit. Dar iată acest important articol, pe care merită, cum am făcut-o și în cazul lui Sadoveanu, să-l reproducem integral:

„*Spiritul uman încântat de frumusețea naturii și a vieții primitive s-a simțit aproape jignit, când tehnica a început să opereze prin păduri, ridicând fabrici, vagoane zburătoare pe sârmă, linii ferate. Se părea că poezia dispare totdeauna din tărâmurile omului deodată cu introducerea locomotivelor: pe pereții gărilor vezi picturi convenționale, în cari faunii fug de apropierea fumegândă a unui tren. Și totuși există o înaltă frumusețe și în tehnică. Un eseist de talia lui Coudenhove găsește chiar cuvinte de slăvire, care la întâia citire te înstreinează. Cel ce se îndoiește de valorile estetice ale tehnicii amuțește de obicei privind un aeroplan în zbor. Dar nu numai mașina de zburat ne îmbogățește cu frumuseți noi: un automobil, o luntre cu motor, un vapor, o locomotivă sunt în mișcarea lor de o netăgăduită frumusețe specifică. Cum însă această frumusețe e dinamică, ea nu poate fi prinsă de penel sau de daltă ca frumusețe statică a unui peisagiu; de aceea ea nici nu există decât pentru oamenii cu un înalt simț al frumosului. Un lucru e frumos prin idealele de armonie și vitalitate ce ni le mijlocește și prin impulsurile ce ni le dă în direcția aceasta. Astfel fiecare cultură își crează propriile simboluri de putere și de frumusețe. Grecul și-a mărit propria armonie în statuile și templele sale. Romanul își îndemna forța și îndrăzneala prin luptele de circ dintre fiare și gladiatori. Creștinul medieval își adâncea sufletul prin mistere și sacramente. Cetățeanul timpurilor mai nouă crește alături de eroii romanelor și dramelor sale. Japonezul învață grația și resemnarea de la flori. Într-o epocă de progres rapid idealul de frumusețe trebuia să devină dinamic. Omul epocii tehnice e un școlar al mașinii pe care a creat-o. De la ea învață el activitatea*



Scanned with CamScanner

*neîntreruptă și concentrarea puterilor. Mașina ca o născocire și ca un templu al spiritului omenesc simbolizează înfrângerea materiei prin spirit, înfrângerea rigidului prin mișcare, prin faptă. Tehnica a dăruit viitorului o nouă formă de expresie: cinematograful. Cinematograful e o cale de a înlocui teatrul de azi și de a fi în statul viitorului un principal factor cultural. Cu toate defectele sale, filmul începe a răspândi o nouă evanghelie în mase: evanghelia puterii și a frumuseții. Filmul vestește triumful energiei dinamice. Misiunea aceasta latentă a cinematografului trebuie scoasă tot mai mult la lumina zile. În viitor ar putea să aibă o influență cu mult mai mare asupra mulțimii decât are astăzi teatrul asupra cetățeanului, bunul cetățean, care nu se prea lasă turburat de gestul tragic al unui actor. În tehnică zac ascunse multe posibilități culturale. E sarcina omului de mâine să le descopere și să se folosească de ele"* [44].

Scanned with CamScanner

# NOI CĂRȚI DEDICATE CINEMATOGRAFULUI
## Iulian Aisinman, V. Coman, M. Zapan, Alex. Demetrescu

O veritabilă surpriză pentru această perioadă de căutări și definiri ale „*făpturii*" cinematografului, în lipsa unor cărți de estetică a filmului, o constituie broșura doctorului Iulian Aisinman **Filmul și arta**, cu subtitlul **Filmul: făptură, probleme, tendințe**, lucrare nedatată, dar apărută probabil prin anii '20, căci trebuie să luăm în considerație informația pe care ne-o să autorul în **Cuvânt înainte**, când afirmă că „*filmul, după o existență de 25 ani, trece astăzi printr-o grea criză*" [45]. Scrierea respectivă s-a vrut a fi „*o încercare de a pune diferite probleme, de a căuta drumuri și de a arunca întrebări*", una din problemele pe care a căutat să o lămurească fiind „*aceea de căpetenie dacă și în ce măsură filmul este artă*".

Mai întâi, într-o **Introducere** de coloratură sociologică, autorul califică „*epoca noastră drept vremea cinematografului*". Totul a devenit cinematograf: „*În realitate, întreaga noastră literatură corespunde cinematografului în mai mare sau mai mică măsură, muzica noastră este muzică de cinematograf, noi înșine, cu nervii noștri sdruncinați, am devenit oameni cinematografici ai unei epoci de cinematograf*" [46]. Dar mai ales cinematograful este iluzie salvatoare pentru o Europă abia ieșită din război: el „*a redat poporului, apatizat și deprimat prin lispurile mari, ajuns aproape de disperare, echilibrul psihic, întorcându-i atenția de la această mizerie*". În fond, cinematograful este „*o mare carte cu basme, ilustrată pentru adulți*". El vine să răspundă nevoii de visare a omului. Indiscutabil, ființa umană are o tendință către vis și poveste, fiecare simte în el acest impuls: „*suntem cu toții visători incorigibili*", afirmă autorul premergând teoria lui D. I. Suchianu despre vis. Or „*cinematograful satură setea de visare a marii mulțimi a omenirii, ce a parcurs toate etapele ei evolutive...*" El este deci forma ultimă, cea mai evoluată, care se hrănește cu iluzii, care vine în întâmpinarea nevoii noastre de a ne



Scanned with CamScanner

rupe de imediat: „*cinematograful ne distrage de la viaţa de toate zilele şi, fără a ne obosi, ne aţâţă imaginaţia, numai atât cât atenţia noastră îi îngăduie*". În concluzie, cinematograful, **ca o formă nouă a tendinţei noastre de visare**, trebuia descoperit: „... *În vremea noastră cinematografică, filmul – cel mai nou mijloc pentru potolirea setei noastre cinematografice (numai o formă nouă a tendinţei de visare) trebuia descoperit...*"[47].

Şi Aisinman încearcă să arate în continuare dacă filmul este surogat sau artă, dacă oferă un vis-opiu sau un vis sănătos. Pentru aceasta, într-un capitol preliminar, el arată „*ce înţelegem prin artă*", considerând că nu s-a putut defini încă arta întrucât estetica, disciplina care se ocupă de ea, nu s-a desprins încă de filosofie. Bizuindu-se atunci pe istoria biologică şi pe psihologia experimentală, Aisinman ajunge să constate că natura l-a înzestrat pe om cu „*iubirea de viaţă, pe care se bazează dorul de viaţă*", alimentat la rându-i de hrană materială, sufletească şi spirituală. Arta e tocmai hrana sufletească corespunzătoare acestei „*legi digestive*". Ea este „*crearea de către om a frumosului*", având drept scop „*să împartă şi să păstreze bucuria de viaţă, adică să servească vieţii şi, mai ales, să ajute omului în drumul către perfecţiunea deplină*". Răspunde filmul unor asemenea imperative?

Mai întâi în Cap. I intitulat **Filmul: originile şi starea sa actuală**, autorul consideră că e necesar să se ocupe de naşterea şi dezvoltarea cinematografului, ajungând să-l definească, evident, prin raport cu teatrul: „*teatrul este lumea aparenţelor, cinematograful e într-o anumită măsură aceea a realităţilor, căci, în afară de faptul că acţiunea e aranjată aritificial, toate celelalte elemente sunt autentice şi adevărate*". Şi fiindcă suntem în perioada când viteza mişcărilor era de 15–16 imagini pe secundă, Aisinman putea da şi această definiţie: „*Filmul este o înşiruire de fotografii legate între ele printr-o anumită relaţie de cauzalitate interioară*"[48].

După care, în Cap. II, **Este filmul artă?**, se trece la scopul propriu-zis al lucrării: „*Vom examina acum din punct de vedere estetic dacă filmul este sau nu artă*". Pornind de la scenariu, autorul se vede îndreptăţit să constate deosebirea dintre teatru şi drama cinematografică. Şi ca atare: „*Atâta timp cât temelia fiecărei arte este ideea şi atât timp cât, lipsită de ea, arta se asemuie unei păsări fără aripi, nu avem nici voia, nici dreptul să dăm dramei cinematografice de astăzi numele de artă, nici cinematografului numele de teatru al masselor, la care râvneşte*"[49].



Scanned with CamScanner

Şi pentru Aisinman arta cinematografică era pe atunci „*exercitată nu de artişti calificaţi, ci de industriaşi*". Acest fapt însă nu-l împiedică pe autor să examineze, mai departe, din punct de vedere estetic, natura artei cinematografice al cărei specific îl constituie – comparativ cu dialogul din teatru – **graiul tăcut**, prin care înţelege „*mimica şi gesturile*" sau „*povestea fără cuvinte*". „*Prin urmare, dacă presupunem că drama teatrală este sinteza acţiunii şi a dialogului, cea cinematografică va fi sinteza acţiunii şi a povestirii. Cuvântul viu, ca şi gestul mut nefiind decât forme de exprimare, lucrul de căpetenie rămânând în amândouă cazurile acţiunea, putem vorbi de identitatea ambelor drame, numai întrucât amândouă – după chipul în care prelucrează materialul ce le stă la bază – au putinţa de a fi artă; deosebirea dintre amândouă se vădeşte în măsura în care fiecare din ele îşi are «eul» ei artistic, fiecare exprimând acelaşi fond, prin mijloace deosebite (cuvânt viu, gest mut)*"[50].

Şi mai originală ne apare apoi observaţia că, datorită iluziei mişcării, filmul este o artă la timpul prezent: „*Drama cinematografică luându-şi materialul din cadrul concretului sau al trecutului trăit concret şi psihologic, acţiunea fiind lipsită de dialog, ea trebuie să fie în mişcare, adică să se petreacă în prezent*". Numai mişcarea **rapidă** şi **coerentă** poate să suplinească lipsa dialogului, după cum „*numai păstrând unitatea psihologică, toate peripeţiile dramatice vor alcătui un lanţ de întâmplări făurite din cauze şi efecte...*" În centrul lor se află „*artiştii graiului mut*", adică actorii. „*Pentru ca drama cinematografică să aibă efectul dorit trebuie să i se dea actorului locul cuvenit*". Actorul de film trebuie să aibă o „*şcoală specială*", el fiind solicitat să exprime altceva decât ar face-o pe scena de teatru. Şi aceasta întrucât teatrul „*se poate folosi şi de domeniul abstractului, închis pe veci celui dintâiu*", adică filmului, care este „*tărâmul limitat al concretului*". Vastitatea sa se aplică doar la capitolul „*împodobire*", putându-se „*folosi de tot ce există în natură pentru a putea produce iluzii şi efecte*".

Interesantă este şi problema (hegeliană) pe care şi-o pune autorul în continuare: „*E de întrebat numai dacă reproducerile după natură – cărora noi le întrezărim perspective artistice – au într-adevăr o valoare artisitică sau dacă nu pot fi păgubitoare pentru această dezvoltare*". Dar pericolul naturalist nu există, fiindcă nu pot exista reproduceri fidele în mişcare. Numai fotografia e „*tot ce poate fi mai opus picturii artistice*".



Scanned with CamScanner

Iulian Aisinman e convins că „*deocamdată*" filmul nu poate fi numit nici artă minoră, nici majoră, că răspunsul îl va da viitorul. „*Cinematograful prezentului nu poate avea vreo pretenţie la nici una din aceste denumiri. Numai atunci când cinematograful – tocmai ca teatrul cu care se înrudeşte şi care la rându-i a stat şi el la acelaşi nivel artistic – va fi conştient de mijloacele, problemele şi ţelurile sale artistice, numai atunci va putea răspândi bunătatea, adevărul, eternul, adică se va putea ridica la înălţimea unei arte adevărate...*" Previziunea autorului e limpede însă: „*el va deveni în viitor un teatru popular, un teatru al mulţimii*"[51].

Capitolul III al broşurii, intitulat **Încercări şi propuneri de reforme**, este contestatar. „*Aceste reforme se raportă la graiu, culoare, stereoscopie şi muzică în filme*". Aici Aisinman face o istorie a încercării de a se realiza filmul vorbitor, arătând că acesta a eşuat datorită desincronizării dintre imagine şi cuvânt, în varianta gramofon şi fonograf sau a unui om aflat în spatele pânzei şi „*potrivind cuvinte*". Dacă aceste reforme ar reuşi, filmul ar aparţine de domeniul subculturii. Căci: „*Importanţa culturală a filmului se bazează doar pe internaţionalitatea graiului său mut (care ar fi) suprimat prin aceste reforme. Pe de altă parte chiar o raţiune psihologică contrazice această tendinţă de creare a filmului vorbitor*"[51]. Raţiunea ar fi aceea că gestica şi cuvântul se exclud, sunt pleonasme: „*De ce să se întrebuinţeze două limbi pentru una şi aceeaşi expresie?*" Limba mută a filmului este o „*limbă naturală*", dacă însă ar „*vorbi*", filmul ar fi o „*limbă nenaturală*".

Din punctul de vedere al culorii, filmul „*e alb şi negru; posibilitatea mare de expresie i-o dă împărţirea naturală de umbră şi lumină. Că această artă în alb şi negru stă la acelaşi nivel cu pictura în culori ne-o pot dovedi toţi cei care o cunosc*"[53]. Prin urmare, „*coloritul ar fi de prisos*", filmul fiind ca desenul, „*care e înaintea culorii*". Stereoscopiei, în schimb, Aisinman îi prevede „*un mare viitor*". Ca şi muzicii, pe care o consideră foarte necesară cinematografului. Aici el face şi un portret al regizorului de mâine pe care îl vede ca pe o personalitate care trebuie să aibă „*cultură artistică*".

În fine, în **Încheiere**, se reafirmă paradoxul că deşi „*filmul este fără îndoială o artă, ba chiar o artă cu înfăţişarea artistică proprie*", „*totuşi nu se poate spune că a produs ceva artistic până acum*"! Desigur, dacă reformele prescrise se vor realiza, filmul va fi o mare artă. Va fi şi cu ajutorul publicului care trebuie maturizat. În America sunt 30



Scanned with CamScanner

de mii de cinematografe, în care intră 200 milioane de spectatori pe an. Spectatorii de film sunt niște „*copii mari*" și trebuie să li se mențină trează plăcerea pentru vis. Acest lucru intră în sarcina **cronicarului cinematografic**, el făcând legătura dintre public și cinematograf[54]. Aisinman își încheie broșura cu o pledoarie pentru critica cinematografică serioasă, pentru răspunderea cronicarului care trebuie să contribuie la „*însănătoșirea estetică a maselor*".

*

Inginerul V. Coman, în broșura sa **Trucurile în cinematograf**[55], după ce face o pertinentă introducere în istoria cinematografului, după ce vorbește despre aparatul de filmat și despre trucurile propriu-zise, după ce îi atribuie cinematografului și un rol educativ(„*Astăzi cinematograful a luat un mare avânt nu numai distractiv, ci și educativ*"), ajunge în final la o concluzie revoluționară: „*Fiecare școală primară sau liceală ar trebui să-și posede cinematograful ei*". Acest deziderat – care s-a împlinit peste tot în lumea civilizată, rămâne, din păcate, și azi un vis pentru România. Introducerea cinematografului și a cursurilor de cultură cinematografică în școli nu s-a realizat încă, pentru că nu a existat nici un ministru al învățământului care să înțeleagă că înainte de a învăța alfabetul, copilul are deja formate deprinderile audio-vizuale, căci începe să trăiască, de cum cască ochii, în lumea imaginilor în mișcare. Suntem doar în secolul cinematografului, în civilizația prim planului. Fără să cunoască alfabetul acestei lumi, fără să știe să distingă între valoare și non-valoare, tinerii sunt o pradă ușoară pentru fabricanții de droguri cinematografice.

*

Și Lt. M. Zapan, licențiat în științe, așa cum aflăm de pe coperta broșurii sale **Cinematografia**, apărută probabil în 1925[56], își începe pledoaria pentru cinematograf, respectiv pentru un învățământ prin filme, printr-un scurt istoric al cinematografului. Acest istoric este făcut cu multă informație și rigoare, așa cum o cerea colecția de „*știință aplicată*", în care a apărut broșura. E încă o dovadă a seriozității cu care primii popularizatori ai cinematografului abordau limbajul noii arte și intrau în intimitatea sa. Și M. Zapan se arată a fi un bun cunoscător al tainelor și istoriei cinematografului. Mai mult, se ocupă și de **industria cinematografică**, descriind aparatul de filmat, pelicula, proiecția, cum se face un film, ce este „*piesa de cinemato-*



Scanned with CamScanner

*graf*" (scenariul), decorul, machiajul etc., ca apoi „*totul să fie încredinţat regizorului, care are greaua sarcină de a transforma opera imaginaţiei în realitate*". Rolul regizorului – şi avem aici **in nuce** teoria „filmului de autor" – este primordial, „*artistul de cinema*", actorul, fiind o marionetă: „*Nu se cere nici un fel de talent, pentru că regizorul comandă totul; artistul de cinema nu-i decât un manechin care se mişcă la ordinele şefului!*" [57]. La Holywood, ca să ajungi artist de cinema, trebuie să îndeplineşti doar două condiţii: 1) să fii fotogenic şi 2) să ai protecţie.

M. Zapan intră şi în alte subtilităţi, cum ar fi montajul, inserturile, „*şireteniile cinematografice*" (trucajele), diferite tehnici de filmare sau perfecţiunile aduse cinematografului, precum „*vocea înregistrată pe gramofon*", filmul color sau „*sunete fotografiate şi reproduse o dată cu proiecţia filmului*", deci „*o nouă tehnică la care se lucrează în prezent*", aşa cum a putut vedea de curând la Paris.

În fine, la punctul 8 al broşurii – şi ultimul – referitor la **rolul cinematografului**, M. Zapan consideră că „*cinematograful poate face cu putinţă un învăţământ general...*" În sensul că: „*Alături de profesor, filmul e un iscusit* **pedagog**..." Prin urmare: „*Cinematograful, prin filme* **bune**, *este un factor* **cultural**, **moralizator** *şi educativ...*" Dar astfel de filme sunt puţine. Publicul needucat frecventează filmele distractive. Dezvoltându-se numai pe această latură, cinematograful poate deveni „*un mijloc de propagare a răului*". În acest sens, el e ca dinamita: „*De altfel ca orice importantă descoperire, are două aplicaţii: una pentru binele omenirii, cealaltă pentru distrugerea ei! Ce se face azi cu dinamita, explozibile, electricitatea, produsele chimice şi stolurile de aeroplane?*" După ce explică şi exemplifică partea nocivă a cinematografului, M. Zapan conchide: „*Sperăm însă că instrucţia şi recreaţia vor forma cinematograful de mâine*".

*

O surpriză de proporţii, cum vom vedea, este cartea **Arta şi tehnica foto-cinematografică** a altui ofiţer, căpitanul Alex. Demetrescu, şeful serviciului foto-cinema al Armatei, scenaristul filmului **Datorie şi sacrificu***. Partea a IV-a a volumului are un Anuar al foto-cinemato-

---

* De altfel, aportul cineaştilor militari la dezvoltarea cinematografiei naţionale este considerabil, adesea, mai ales în timpul celui de-al doilea război mondial, istoria filmului românesc împletindu-se cu cea a armatei înseşi. Cf. Viorel Domenico, **Istoria secretă a filmului românesc**, Ed. Militară, Bucureşti, 1996.



Scanned with CamScanner

grafului românesc şi străin din care aflăm, de pildă, că în 1926, când a apărut cartea, în Capitală existau 23 de cinematografe şi – culmea – 27 case de filme (majoritatea străine)! Existau 8 regizori de film, 6 operatori şi două importante reviste de cinema, **Clipa cinematografică** a lui H. Igiroşanu şi **Cinema** a lui Nestor Cassvan. Rubrică de cinema avea zilnic **Rampa**, iar o dată pe săptămână **Adevărul** şi **Gazeta de Duminică**.

Primele două părţi ale cărţii, **Fotografia** şi **Tehnica cinematografică**, sunt mai mult decât complete, trădând o cunoaştere documentară şi aprofundată a fenomenului cinematografic, a istoriei şi a ideii sale, care „*există de multă vreme*", de pe timpul grecilor şi romanilor, când artiştii înfăţişau „*numeroase desemne ale aceleaşi persoane*", dar a cărei realizare e recentă, „*când s-a găsit mijlocul persistenţei imaginii unui obiect pe retina ochiului spectatorului*" [58].

Ne vom opri însă mai pe larg asupra părţii a III-a, care se referă chiar la **Arta cinematografică**. Este pentru prima oară când găsim un fel de prezentare a gândirii estetice de film a momentului. Evident, ambiţiile teoretice ale lui Alex. Demetrescu sunt modeste, el dovedindu-se înainte de toate un bun practician. Bunăoară, când scrie că „*un scenariu nu este altceva decât decuparea unui subiect în scene pentru a fi pus în film*" [59], nu face decâ să se bazeze pe propria experienţă. La fel procedează şi atunci când vorbeşte despre **mimodramă** „*ca ramură a cinematografiei menită să formeze artişti de cinema*", citând din celebrul curs al lui Pierre d'Alick.

Dar capitolul cel mai interesant al cărţii este **Fotogenia**. După Alex. Demetrescu „*este considerat ca* **fotogenic** *tot ceea ce prin cinematografie dă o frumoasă imagine la proiecţie, iar totalul acestor calităţi proprii obiectului sau persoanei cinematografiate, care fac ca acel obiect sau persoană să fie văzută într-o lumină plăcută ochiului, este denumit cu termenul de fotogenie*" [60]. După care îl citează pe Louis Delluc „*care a scris un întreg volum despre fotogenie*". Alex. Demetrescu se dovedeşte în contiunare foarte familiarizat cu teoriile esteticienilor francezi despre cinema în general şi despre fotogenie în special. De altfel, în jurul acestui concept s-a născut şi o teorie foarte originală despre film: **vizualismul**. Şi Demetrescu îi pomeneşte pe Kirsanoff şi mai ales pe Jean Epstein, ale cărui idei le preia dintr-o conferinţă ţinută de acesta la Sorbona la 15 iulie 1924 şi apărută în revista **Cinéa-Ciné**, nr. 19/1924.

Citatele pe care le dă sunt de larg interes pentru **Istoria** noastră: „*Îmi permit a vorbi numai de arta cinematografică. Fotogenia; ce*



Scanned with CamScanner

*este fotogenia? Voi numi fotogenie orice aspect al lucrurilor, al ființelor și sufletelor care își măresc calitatea morală prin reproducțiunea cinematografică. Și orice aspect care nu-i majorat prin reproducțiunea cinematografică nu este fotogenie și nu face parte din arta cinematografică. Căci orice artă clădește orașul său interzis, domeniul său propriu, exclusiv autonom, specific și ostil a tot ce nu este al lui. Literatura este mai întâi literatură; teatrul teatral; pictura picturală, cinema-ul cinematografic*". Și mai departe: „*Cinematograful ar trebui să evite orice raport care nu are legătură cu subiecte istorice, educative, morale sau documentare. Cinematograful trebuie să caute a deveni încet-încet și în fine numai cinematografic, adică de a nu utiliza decât elemente fotogenice. (...) Mobilitatea fotogenică este o mobilitate care face parte din sistemul* **spațiu-timp.** *(...) Cinematograful conferă viața prin cel mai înalt aspect al său: Personalitatea. Personalitatea întrece inteligența*"[61].

Ajuns în acest punct, Epstein circumscrie conceptul de fotogenie la două idei: 1) E fotogenic numai ceea ce capătă valoare morală crescută prin reproducțiune cinematografică și 2) Personalitatea ca suflet vizibil al lucrurilor și al ființelor. Ca să încheie: „*De aceea precizăm: numai aspectele mobile și personale ale lucrurilor, ființelor și sufletelor pot fi fotogenice, cu alte cuvinte, numai aceste aspecte sunt capabile a căpăta o valoare morală prin reproducția lor cinematografică*".

În acei ani, teoria cinematografului, în centrul căreia se afla conceptul de fotogenie, era foarte la modă. Dovadă că Alex. Demetrescu citează și din alt articol, **Idei asupra fotogeniei** de Pierre Porte, apărut tot în **Cinéa-Ciné**, după care „*fotogenia este aptitudinea unui lucru sau ființe de a fi cinematografiate*". Când Demetrescu revine pe larg la concluziile maestrului mimodramei Pierre d'Alick, un alt autor la modă, ne dăm seama că ele sunt variante ale ideilor deja exprimate mai sus. Iată-le: „*Fotogenia este virtutea artei cinematografice de a scoate poezia lucrurilor, ființelor și sufletelor în relief*"; „*totul e fotogenic când știi să-i găsești valoarea lui morală, capabilă de a se mări prin cinematografie*"; „*Fotogenia nu este decât aptitudinea unui lucru de a fi cinematografiat*"; „*Un obiect oarecare este fotogenic atunci când fotografia și proiecția sa dau expresia ce dorim*"; „*Există fotogenia stărilor și fotogenia formelor sau plastică*"; „*Fotogenia plastică e absolută, aceea a stărilor e relativă*".



Scanned with CamScanner

În fine, demne de tot interesul sunt și opiniile lui Alex. Demetrecu referitoare la **ecranizare** – una din problemele estetice având cea mai mare acoperire teoretică și practică în istoria cinematografului autohton. Până la teoriile lui Rebreanu și Camil Petrescu („*teoria creșterii arborescente*"), să vedem ce crede despre ecranizare un practician ca Alex. Demetrescu: „*Pentru compunerea unui bun scenariu se alege întâi ideea, apoi se stabilește subiectul. Dacă se pornește de la un roman, modificările se fac fără a părăsi ideea și spiritul autorului care a scris romanul*". Dacă pentru Camil Petrescu – în perioada sonoră a filmului – scenariul va fi ca un fel de „*creștere arborescentă*" a unei piese de teatru, apropiindu-se de roman*, pentru Alex. Demetrescu: „*Scrierea unui scenariu se apropie de a unei piese de teatru, cu deosebire că partea vorbită la piesă, la scenariu se reduce la exclamații, întrebări și oarecari fraze de legătură a scenelor. Restul scenariului este descrierea, scenă cu scenă, a acțiunii, a mișcării ce urmează a se filma*"[62].

Alex. Demetrescu ne oferă „*un model de scenariu în gen american, al unui viitor film românesc, după un roman prea bine cunoscut*". E vorba de **Pădurea spânzuraților**, reproducând Actul IX al scenariului, scenele 66–70, unde se află decupate condamnarea la moarte și executarea lui Apostol Bologa. Într-adevăr, scenariul este un model, dar „*un viitor film românesc*" tras după el nu știm să se fi făcut. Și nici Liviu Ciulei nu credem că a avut cunoștință de acest scenariu când a ecranizat **Pădurea spânzuraților**.

* Teorie de care ne-am ocupat pe larg într-un capitol aplicat al lucrării noastre **Actualitatea și filmul.**



Scanned with CamScanner

## „EXPLOZIA“ REVISTELOR DE CINEMA „Filmul“, „Cinema“

Iată, prin urmare, că în condiţiile în care producţia autohtonă de filme stagna (aproape 10 ani, până în 1923, când se realizează **Ţigăncuşa de la iatac** – şi acesta în coproducţie! –, nu s-a produs nici un film), gândirea estetică era o prezenţă vie, ea putându-se dezvolta pe baza unor modele cinematografice străine. Probabil că existenţa acestei baze de reflecţie explică interesul tot mai mare al intelectualităţii române pentru cinematograf. De altfel, anii '20–'25 sunt anii de apogeu ai filmului mut, multe din capodoperele acestei arte putând fi văzute şi la noi. Filme semnate de Griffith, Chaplin, Stroheim, Lang, Flaherty, Stiller, Gance, Murnau, Buñuel, Clair, Pabst şi de alţi mari cineaşti sunt comentate în paginile ziarelor. E deja perioada elaborării unor viziuni teoretice proprii, originale, când tatonările, descoperirile „*tainelor*“ celei de-a aştepta arte sau uimirea în faţa „*miracolului*“ noii tehnici au rămas mult în urmă, aparţin de-acum **istoriei** cinematografului. E perioada consolidării limbajului esteticii de film, când şovăielile critice, contestările, arbitrarietatea criteriilor, labilitatea judecăţilor de valoare etc. sunt „asimilate“ unor principii generale şi unitare de gândire, unor sisteme subtile de apreciere a artei filmului. Sisteme ce beneficiază de suportul Filosofiei sau al Esteticii clasice, ca în cazul lui Camil Petrescu sau Mihail Dragomirescu. Începutul deplinei maturităţi a gândirii estetice româneşti de film însă, poate fi considerat anul 1922, când semnalăm prima fază a interesului manifestat de către Tudor Vianu pentru cinematograf.

Toată această „explozie teoretică“ s-a datorat, pe de o parte, cum am spus, înfloririi artei filmului, existenţei capodoperelor filmului mut şi, implicit, posibilităţii vizionării lor în România printr-o difuzare promptă, iar, pe de altă parte, „exploziei“ revistelor de cinema, existenţei, cu alte cuvinte, a unei tribune a ideilor de specialitate, a unui număr abundent de pagini puse la dispoziţia criticilor, ziariştilor,



Scanned with CamScanner

scriitorilor, spectatorilor, a tuturor celor interesaţi de problemele cinematografului. Astfel, între anii 1912–1946 au existat 39 de reviste, cu o viaţă mai mult sau mai puţin efemeră, dedicate în exclusivitate noii arte. Fără îndoială, aceste reviste, apărute în anii '20...'30 (numai în 1923, de pildă, au apărut 6 asemenea reviste), purtând titluri cât mai „atractive", de la **Filmul meu** la **Hollywood**, trebuiau să „trăiască", fapt pentru care chiar şi cele mai bune dintre ele nu se puteau lipsi de „compromisul" comercial, multe din paginile lor fiind ocupate de fotografii operetistice şi de reclame bombastice.

Caracteristic în acest sens este că la început, în primele numere de la apariţia unei reviste, se acorda un spaţiu tipografic mai mare teoriei de film, dezbaterilor unor probleme ale cinematografului, opiniilor inedite, intervenţiilor polemice sau articolelor unor critici străini, ca apoi acest spaţiu să se restrângă tot mai mult şi în cele mai multe dintre cazuri să dispară cu totul, reclama, informaţiile de „*ultimă oră*", cancanurile vedetistice, politica de culise sau a afacerilor cinematografice sfârşind prin a pune stăpânire pe întreaga publicaţie. De aceea, adevărata demnitate a elementului estetic, susţinută printr-o constantă prezenţă a sa, au dat-o revistele literare de prestigiu, care au deschis în paginile lor rubrici cinematografice permanente, solicitând de regulă colaborarea unor personalităţi active ale culturii româneşti.

Iată, de altfel, cum caracterizează însuşi Tudor Vianu această perioadă, respectiv presa cinematografică a ei, într-un articol din seria celor publicate în anul 1928: „*Presa cinematografică... creată mai întâi pentru a sprijini interesele capitalismului cinematografic... nu s-a dovedit nici independentă, nici inspirată de o ideologie mai înaltă. Nu este actor cât de mediocru pe care presa cinematografică să nu-l fi proclamat stea de mărimea întâi şi nu este film oricât de plicticos sau ordinar, care să nu fi fost declarat drept o realizare incomparabilă*". Şi mai departe: „*Situaţia s-a îmbunătăţit cu toate acestea în vremea din urmă, dar nu atât graţie revistelor de specialitate, cât acelora dintre revistele de cultură generală care interesându-se de problemele modernismului consacră câteva din paginile lor criticii cinematografice*"[83].

Întâlnim, aşadar, în aceşti ani de apogeu ai „perioadei mute" a cinematografului, două tendinţe în literatura şi teoria noastră de film: una **invadată** de cronicarii cinematografici (clasificaţi într-un articol din **Cinema**, poate cea mai bună revistă de specialitate a timpului, în: a) plagiatori; b) cunoscători ai filmului, dar care nu cunosc orto-



Scanned with CamScanner

grafia; c) cunoscători ai scrisului, dar care nu cunosc specificul filmului; d) „*paraziții presei*" care fac critică pentru a intra grauit la spectacole și pentru a-și înscrie pe cartea de vizită cuvântul „*ziarist*"; semnatarul articolului, care făcea, se înțelege, excepție de la categoriile încondeiate mai sus, numărându-se poate printre cei mai valoroși critici, asemenea unui Barbu Florian, M. Blossoms, N. Cassvan sau Al. Bilciurescu, arătând în încheiere care ar fi condițiile necesare unui adevărat cronicar de film: cultura de specialitate, însușirea limbilor străine de circulație largă, cunoașterea în detaliu a actului creator)[64] și alta, a doua tendință deci, trăind prin aportul scriitorilor și marilor oameni de cultură care au scris despre cinematograf în coloanele unor reviste precum **Adevărul literar și artistic**, **Viața românească**, **România liberă**, **Rampa**, **Facla** etc., apoi în ziare de mare tiraj, cum ar fi: **Dimineața**, **Universul**, **Curentul** sau **Cuvântul**, cât și în revistele de avangardă, unde întâlnim periodic sau sporadic numele unor: E. Lovinescu, Liviu Rebreanu, Al. Davila, B. Fundoianu, Ion Minulescu, Emil Isac, A. de Hertz, G. M. Zamfirescu, Camil și Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Paul Zarifopol, Geo Bogza, Sașa Pană, Felix Aderca, Ion Călugăru, Petru Comarnescu, Ion Vinea, Tudor Arghezi, N. Davidescu, Mihail Dragomirescu și mulți alții.

Desigur, o bună parte dintre ei au scris și în unele reviste de cinema. Mai ales cu prilejul unor anchete ale acestora. Ancheta era o formă răspândită în epocă pentru sondarea opiniei publice, pentru a „forța" în special anumite „voci" să se exprime și în problema cinematografului. Ancheta și, bineînțeles, sora sa, interviul. Datorită acestor modalități, datorită, fără îndoială, autorilor unor astfel de inițiative, adevărați împătimiți ai noului mijloc de expresie, putem azi să cunoaștem opiniile multora dintre personalitățile de seamă ale culturii noastre afirmate în acea vreme, opinii care, altfel, poate ar fi rămas pentru totdeauna necunoscute.

Meritul principal în acest sens le revine revistelor **Filmul** și **Cinema**, ai căror inimoși animatori au fost directorii-proprietari Theofil Mihalovici și respectiv Nestor Cassvan (acesta din urmă apărând, la un moment dat, pe manșeta numărului 25 și ca director proprietar al **Filmului**, ca în nr. următor să se explice că titulatura în chestiune n-a fost decât o greșeală de tipar, N. Cassvan asumându-și doar funcția de administrator!). Cei doi, deci, cât și primii redactori ai revistelor, scriitorul Al. Bilciurescu și M. Blossoms, regizorul comediei **Lache în**



Scanned with CamScanner

**harem,** au fost prezenţi în mod aproape permanent cu articole de atitudine în paginile acestor publicaţii care, evident, erau rodul unei munci făcute în „familie". Faptul este trădat de „colaborarea" lui N. Cassvan şi M.Blossoms la **Filmul** şi a lui Al. Bilciurescu la **Cinema**! Bineînţeles, doar în perioada când ele coexistă (timp de şase luni), **Filmul**, al cărui prim număr apare la 5 nov. 1923, fiind „asimilat" după nr. 35 (18 aprilie 1925) de geamăna sa, revista **Cinema** (cu primul nr. de apariţie datat 15–31 oct. 1924), a cărei viaţă va fi mult mai norocoasă, durând până în 1948. Până la apariţia revistei **Cinema** însă toţi cei citaţi aici colaboraseră din plin la **Filmul**! Este în afară de orice discuţie, deci, climatul de familie financiară şi spirituală în care acestea s-au născut şi au fiinţat.

Dacă mai adăugăm acum şi echipa de colaboratori mai mult sau mai puţin permanenţi, în orice caz cu „vederi" foarte diferite, de la prolificul şi omniprezentul Ioan Massoff sau criticii Paul I. Prodan şi Eman. Cerbu, un apărător feroce al cinematografului, la profesorul de mimodramă Pierre d'Alick sau la reporterul Adr. Schatz, ne putem forma o imagine cât de cât vie cu privire la „priza" şi aria de cuprindere a acestor reviste, care ambiţionau, aşa cum anunţă **Filmul** în articolul său program **Ţinta noastră**, să apere noua artă şi să ofere „*o largă perspectivă asupra istoriei cinematografiei moderne*".

Efervescenţa critică a anilor '25 este foarte bine conservată de aceste două reviste. De aceea, pentru a înţelege exact contextul în care apar – prin intermediul anchetelor şi interviurilor – „*părerile despre cinematograf*" ale unor personalităţi precum Mihail Dragomirescu, Dimitrie Gusti, Al. Davila, Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Ion Minulescu, Camil Petrescu, Jean Bart etc., contextul în care deci aceste păreri devin, în unele cazuri, nuclee ale unor originale teorii de film, cât şi pentru a înţelege contextul în care apar şi se dezvoltă şi alte opinii, ale altor personalităţi, care nu sunt consemnate în **Filmul** şi **Cinema**, credem că este util să aruncăm o privire asupra conţinutului tematic al acestor reprezentative reviste de cinema ale momentului, să facem o trecere în revistă a problemelor importante care îi preocupau pe autorii sau colaboratorii lor. Să le aflăm, cu alte cuvinte, concepţia despre cinematograf, toate acestea fiind, în fond, ecoul preocupărilor teoretice şi practice ale cineaştilor de pretutindeni din acea vreme. Aşadar:



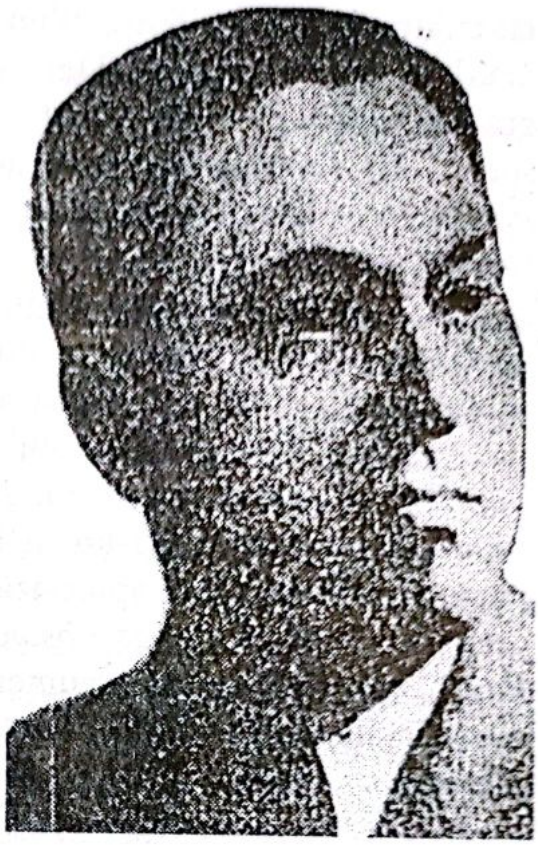
Scanned with CamScanner

1. Cum e şi firesc, o primă problemă este legată de filmul românesc, vizează crearea industriei cinematografice naţionale. Este o idee constantă, care bântuie ca o obsesie prin paginile acestor reviste, ca şi prin tot ce însemna presă cinematografică la noi. Oricărei ştiri cu privire la acest aspect, nemaivorbind de certitudinea realizării unui film sau de lansarea lui, i se rezervă rubrici speciale, unde se comentează sau, mai ales, se dă cuvântul autorilor principali. Aşa procedează **Filmul** cu **Ţigăncuşa de la iatac**, pe care îl consideră „*primul film românesc*", afirmând totodată, pentru a-şi argumenta entuziasmul, că pe cele 2–3 filme făcute în trecut de Leon Popescu „*nu se poate conta*" (nr. 2/1923), apoi cu filmul **Păcat** al lui Jean Mihail, căruia îi consacră două numere (nr. 23–24/1924), dar mai ales cu următorul film al acestui regizor pionier, o operă de referinţă, e vorba de **Manasse**, despre a cărui realizare aflăm lucruri interesante, chiar din „*cuvântul scenaristului*" (nr. 30/1925) şi din „*cuvântul regizorului*" (nr. 31/1925), adevărate profesiuni de credinţă, primele de acest fel, unde întâlnim, printre altele, în funcţie de „*ceea ce filmul are ca mijloace*", şi câteva reguli specifice privind ecranizarea unei piese de teatru, cum ar fi aceea de a vizualiza ceea ce textul doar sugerează, aşa cum va proceda şi Jean Georgescu, bunăoară, când va ecraniza teatrul lui Caragiale, transformând în originale secvenţe o simplă indicaţie a autorului, o replică sau relatările mono-dialogate ale unor personaje precum Jupân Dumitrache sau Ipingescu. La fel, în **Cinema** se relatează despre **Păcat** şi **Milionar pentru o zi** (nr. 2/1924), despre „*un film ratat al lui Beldiman*" (nr. 1/1924) sau despre „*desenele animate în film*", dându-i-se cuvântul chiar lui Aurel Petrescu, primul realizator de filme de animaţie de la noi, care îşi prezintă „metoda" de lucru aplicată la **Păcală în lună** şi **Păcală amorezat** (nr. 1/1925). Iar toate aceste lăudabile încercări sunt însoţite, evident, de articole **pro domo**, de mobilizatoare pledoarii pentru filmul românesc, aşa cum o face Eman. Cerbu în **Filmul** (nr. 5/1923) sau mai cu seamă Al. Bilciurescu în chiar primul nr. al reviste **Cinema**, în termenii: „*Istoria se repetă. Câte încercări lăudabile, dar neizbutite. Neizbutite fie din cauza actorilor, a scenariului sau a regizorului. Până acum nu s-a reuşit ca aceşti trei factori principali: regizor, actor şi scenariu – să se contopească spre a forma un adevărat film românesc*". Criticul, având intuiţia poetului şi prozatorului care era, consideră drept cauză de căpetenie a acestor nereuşite criza scenariului, pledând ca atare pentru crearea unui scenariu românesc autentic, adevărat, autorii neavând



Scanned with CamScanner

pentru aceasta decât să se „*inspire din basmele poporului, din trecutul lui istoric, din epoca lui Ştefan cel Mare sau Mihai Viteazul*“, convins fiind că singura replică veritabilă pe care o putem da Occidentului, producţiilor sale care ne-au invadat piaţa cinematografică, este „*un film rupt din viaţa sufletească a strămoşilor noştri*“.



*Al. Bilciurescu*

2. O altă direcţie importantă e legată de problemele generale de teorie a filmului. Sunt comentate în mod curent scrierile lui Canudo, popularizându-i-se principiile teoretice şi termenii de vocabular cinematografic, cât şi conceptul de fotogenie, introdus de Delluc. Astfel, Paul I. Prodan, pornind de la ideea lui Canudo că proiecţia trebuie însoţită de o muzică specială, creată anume pentru film, se ocupă în două articole de relaţia dintre muzică şi cinematograf, vorbind de „*sincronizarea muzicii cu imaginea*“ (**Filmul**, nr. 1/1923), numind cinematograful „*o şcoală a sincerităţii*“, iar Al. Bilciurescu, reluând, în nr. 26/1924, aceeaşi problemă, consideră că: „*Unirea armoniilor sonore cu armoniile vizuale*“ constituie „*idealul spre care tinde cinematograful*“, arătând, cu alte cuvinte, că „*în sincronism stă viitorul cinematografului*“. Idee la zi, ce aparţine deja de domeniul practicii propriu-zise, tot cinemondul fiind atunci în aşteptarea a ceea ce acest din urmă critic numeşte „*minunea cea mare a secolelor: cinematograful vorbitor*“. De asemenea, un alt concept la zi este acela de **fotogenie**, cum spuneam. Într-un articol chiar cu acest titlu, semnat de Cassvan în **Filmul** (nr. 2/1923), se încearcă şi câteva definiţii ale conceptului: „*Arta de a se face frumos*“ sau „*Fotogenia e iluzia care ne pune de multe ori în faţa unei surprize*“ sau „*Fotogenice sunt toate figurile caracteristice şi toate trăsăturile pronunţate*“. E un concept nou, incitant, dovadă că nu există revistă de cinema să nu-l abordeze, înfăţişarea sa completă însă, sub toate aspectele, cu informaţii la zi,



Scanned with CamScanner

cu citate abundente din Delluc, Epstein sau Pierre d'Alick, culminând cu volumul lui Alex. Demetrescu **Arta şi tehnica foto-cinematografică**, unde, cum am văzut, i se consacră fotogeniei un capitol special. Evident, nu lipseşte la acest punct al teoretizării nici vechea şi constanta dispută dintre film şi teatru, de la opinia lui Eman. Cerbu (**Filmul**, nr. 7/1923) la cea a lui Blossoms din **Cinema** (nr. 4/1924). Se teoretizează apoi în jurul filmului istoric, al rolului regizorului de film, căruia i se pretinde „*cultură vastă, spirit de observaţie şi un profund simţ critic*" (Al. Bilciurescu, în **Filmul** nr. 21/1924). În fine, se teoretizează însuşi conceptul „*Film d'art*" (**Filmul**, nr. 6/1923) şi respectiv delicata temă a „*inteligheţiei*" în raporturile ei cu noul mijloc de expresie, într-un articol cu titlul **Intelectualul, elita şi cinematograful**, unde se apreciază concluziv că cinematograful a învins „*două ostile şi puternice obstacole: indiferenţa intelectualilor şi a elitei*", aducându-se ca argumente opinii despre cinematograf ale unui Davila, Rebreanu, J. Bart, N. Davidescu sau C. Moldovanu (**Cinema**, nr. 54/1927).

3. O serie de articole sunt dedicate, aşa cum am anticipat la punctul precedent, problemelor tehnice de tipul **sincronismului**, de pildă, privind deci, implicit, „*cinematograful vorbitor*". Se abordează aspecte ţinând de istoria tehnicii cinematografice, ca în **Evoluţia cinematografului** de Sarina Cassvan-Pas (**Filmul**, nr. 8–9/1924), de practica creaţiei propriu-zise (**Cum se face un film**, în **Filmul**, nr. 6/1923), de tehnica interpretării actoriceşti în film, cum o face Pierre d'Alick în vestitul său **Curs de Mimodramă** (**Filmul**, nr. 22 şi 25/1924), de însuşi „*principiul cinematografului*", întemeiat pe acea persistenţă a imaginii pe retină, fenomen ce capătă, în interepretarea lui M. Blossoms, explicaţii ca acestea: „*Vedem dar că cinematograful se bazează pe facultatea ce o au organele vizuale de a se lăsa înşelate: nişte momente separate pot fi sintetizate în retină, dându-ne impresia unei mişcări neîntrerupte, curgătoare ca în natură, şi că minunata invenţie a cinematografului mulţumită căreia s-au pus bazele unei noi arte şi industrii, nu se sprijină decât pe relativitatea simţurilor noastre, pe o proprietate a retinei, pe o imperfecţiune a ochiului uman*" (**Filmul**, nr. 23–24/1924); sau, în fine, ţinând de **Tehnica scenariului**, cum îşi intitulează acelaşi M. Blossoms un studiu în **Cinema** (nr. 54/1927), unde, bazat pe propria sa experienţă de cineast, arată că scrierea unui scenariu (el împărţindu-le în două categorii: transpuneri după opere literare şi scenarii originale)



Scanned with CamScanner

presupune şi cunoştinţe de tehnică, dat fiind că: *„Scenaristul trebuie să fie familiarizat cu tot ce priveşte cinematograful, de la luarea vederilor şi până la proiecţie, trebuie să posede o imaginaţie foarte bogată, să fie dotat cu o puternică sensibilitate vizuală..."*

4. O altă problemă centrală aflată în dezbatere este aceea privind *„chemarea cinematografului"*, adică rolul său educativ şi instructiv. Un articol de natură sociologică, cu titlul **Cinematograful în România**, scrie Theofil Mihalovici în primul nr. al reviste pe care o conduce, arătând că cinematograful este considerat la noi un *„pericol social"*, situat de către administraţie *„pe aceeaşi treaptă"* cu alcoolul şi făcându-l ca atare vinovat de toate relele din România! În nr. 25 şi 26 ale aceleiaşi reviste, semnează pe aceeaşi temă articole Al. Bilciurescu şi respectiv Horia Robeanu, titlurile articolelor fiind semnificative: **Importanţa cinematografului**, în care Bilciurescu elogiază valoarea documentară, culturală, educativă, estetică şi socială a noii arte, şi **Educaţia prin cinematograf**, în care se arată tocmai marele rol pe care cinematograful îl poate juca în şcoală şi în instruirea omului în general. Mai mult încă, revistele consacră acestei probleme o rubrică de dezbateri, deschizând paginile lor unei serii de convorbiri cu proprietarii de cinematografe, prilej cu care aflăm, de pildă, că în 1902 exista o sală de cinema, aparţinând unuia din cei mai vechi *„cinematografişti"*, Ştefan L. Scherer (**Filmul**, nr. 33/1925).

5. Un spaţiu special, care ridică prestigiul teoretic şi comercial al revistelor în discuţie, este dedicat unor vedete ale cinematografului mondial. În sensul că mari personalităţi ale filmului sunt prezente în paginile revistelor, fie prin intermediul interviului, fie cu articole pe diferite teme cinematografice. Astfel, în **Filmul** (nr. 4/1923) întâlnim, cu titlul **Chaplin**, un articol semnat de Max Linder, din care aflăm ce trudă şi ce studiu psihologic presupune râsul. Pentru a face lumea să râdă, Chaplin, care îl considera pe Max Linder profesorul său, studia esenţa râsului prin filmări repetate, pentru un film de 600 metri utili, de pildă, consumând circa 12 000 metri peliculă negativ, adică 20 de duble per scenă! Cu mărturisiri sau opinii interesante despre arta lor sunt prezente în aceeaşi revistă şi alte mari vedete ale zile, precum Ivan Mosjoukine (nr. 10/1924) sau Mary Pickford (cu **Sfaturi către tineri începători**, în nr. 11/1924), iar în **Cinema** însuşi Douglas Fairbanks cu un articol despre **Importanţa marilor decoruri** (nr. 4/1924). La toate acestea se adaugă, bineînţeles, materialele unor redactori sau corespondenţi ai revistelor despre asemenea vedete, cum



Scanned with CamScanner

ar fi un articol de la Hollywood despre Chaplin, un serial dedicat vieţii Polei Negri (**Cinema**, nr. 54/1927) sau reportajele lui M. Blossoms despre Max Linder: **Ce s-a întâmplat cu Max Linder şi soţia lui** (**Cinema**, nr. 2/1924), corespondenţe având, evident, un caracter evocator şi, totodată, senzaţional.

6. De acest din urmă aspect ţine, în fine, partea cea mai mare a spaţiului tipografic al revistelor, aceea dedicată informaţiilor, actualităţilor, ştirilor de ultimă oră, reclamelor publicitare. Totul are aspect de noutate, de senzaţional, de nemaipomenit. Orice se întâmplă pe cinemond şi în lumea sau pe piaţa cinematografică românească este înregistrat, consemnat cu promptitudine. De o bogăţie şi o varietate copleşitoare, această faţă a revistelor pătrunde uneori până la „indecenţă"* în viaţa vedetelor, în culisele marilor case producătoare etc., aducând elemente noi sau repetând până la saturaţie aceleaşi lucruri despre ele, dar conţine şi unele informaţii preţioase privind diferitele stadii ale producţiilor naţionale, ale vieţii cinematografice de la noi (în 1924, de exemplu, la Bucureşti erau 28 de Case de filme şi 19 cinematografe!) sau unele date interesante despre activitatea cineaştilor români, cum ar fi ştirea (**Filmul**, nr. 30/1925) că Jean Mihail pregăteşte filmul **Păcală şi Tândală**, după un scenariu (început şi abandonat apoi) de Tudor Arghezi, temă ce l-a obsedat mult timp, aşa cum citim în **Jurnalul** său, şi pe Liviu Rebreanu, care visa să-şi încununeze creaţia literară cu un roman-sinteză purtând tocmai acest titlu.

Se pare că românul, cum susţine undeva G. Călinescu, se „*remarcă*" prin proiecte abundente sau neduse până la capăt. Noi nu credem însă că Românul, însuşi opera lui Călinescu o infirmă, dar cineastul român în orice caz.

---

* Indecenţă, în ghilimele totuşi, ca în epoca interbelică, departe de nivelul la care a ajuns presa de scandal din zilele noastre.



Scanned with CamScanner

# „PĂRERI DESPRE CINEMATOGRAF"
## Ion Minulescu, Alexandru Davila, Dimitrie Gusti, Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Corneliu Moldovanu, N. Davidescu, Jean Bart, D. Karnabatt

Cel mai important merit al revistelor **Filmul** şi **Cinema**, care vorbeşte de la sine despre orientarea şi concepţia ce le-au animat, decurge din preocuparea aproape constantă pentru atragerea marilor scriitori de partea cinematografului şi, implicit, cum arătam la începutul capitolului precedent, pentru **consultarea** opiniilor lor vizavi de statutul estetic al noii arte, fapt căruia îi datorăm o serie de urme preţioase întru configurarea unei originale **ars filmica** româneşti, aspect ce ne interesează aici în mod deosebit.

Astfel, sub genericul **Păreri despre cinematograf** sau, mai ades, sub forma interviului, a convorbirii, iar uneori a articolului propriu-zis, revistele **Filmul** şi **Cinema** ne oferă posibilitatea să aflăm ce gândeau despre acest nou mijloc de expresie unele personalităţi de marcă ale timpului, ale culturii noastre, precum Mihail Dragomirescu (despre concepţia căruia ne vom ocupa într-un capitol special), Ion Minulescu, Liviu Rebreanu (vezi în partea a doua a **Istoriei** noastre **Cazul „Ciuleandra"**), Victor Eftimiu, Camil Petrescu (căruia îi vom consacra şi lui o secţiune aparte), Al. Davila, Dimitrie Gusti, Jean Bart, Ion Marin Sadoveanu, unii scriitori de valoare medie, precum N. Davidescu, Corneliu Moldovanu, C. Râuleţ sau chiar un scriitor mai modest, dar un ziarist prolific şi valoros ca D. Karnabatt.

Acesta din urmă, poet şi simbolist „consacrat" de cercul **Literatorului** lui Macedonski, şi cronicar laborios, scriind pe orice temă, priceput îndeosebi în arte plastice, este citabil mai ales pentru articolul **Cinematograful sau Fuziunea artei cu natura**, apărut în nr. 31/1925 al revistei **Filmul**, unde, aşa cum o spune şi titlul, exprimă un punct de vedere original, actual, asimilabil poate concepţiei lui Tudor Vianu, cel din ultima fază a apropierii sale de cinematograf (anii '60), opinie care, în orice caz, demonstrează saltul spectacolos, maturitatea, mai



Scanned with CamScanner

bine zis, la care ajunsese în acei ani teoria noastră de film. Ideea sau, mai exact, observaţia lui D. Karnabatt este de inspiraţie wagneriană: Dacă Wagner a fuzionat literatura şi pictura cu muzica, *„cinematograful a adăugat o nouă valoare de artă, realizând, astfel, în chip grandios, fuziunea totală a artelor. Cinematograful, punând o fericită stăpânire pe geniala cucerire a lui Wagner, a proiectat-o îndrăzneţ şi eroic pe natură, realizând fuziunea artei totale cu imensitatea şi amănuntele naturei"*. Aflat, să presupunem, sub puternica influenţă a **Nibelungilor** lui Fritz Lang, capodoperă expresionistă creată sub directa influenţă wagneriană de marele cineast german în 1924 şi difuzată în acei ani şi la noi, autorul articolului la care ne referim putea să vadă lesne în cinematograf un *„Wagner proiectat pe natură"*, *„o supremă încoronare a visului realizat de Wagner"*, în fine *„o artă contopită într-un tot armonios cu realitatea naturei, fuzionând visul cu viaţa"*.*

Că **Nibelungii** şi, implicit, cinematograful pot să stârnească idei măreţe, să înaripeze gândurile unui spectator ales, sensibil la rostul adânc al artei, o dovedeşte Ion Marin Sadoveanu în articolul său **Filmele Rinului**, apărut în nr. 35/1925 al revistei lui Th. Mihalovici. În acest articol, autorul **Sfârşitului de veac în Bucureşti** îi atribuie artei filmului un rol politic de-a dreptul mesianic, rolul marii înţelegeri, al **împăcării** între popoare, o împăcare reală, concretă, nu doar simbolică: *„Cinematograf! Artă simplă care merge totuşi, singură, până la zăcământul marei înţelegeri!* **Nibelungii** şi **Contele Kostia**, *apoi. Iată filmele Rinului, filmele împăcării, al căror tâlc nu se poate îndeajuns sublinia şi răstălmăci"*.

Arătând că: *„Franţa a primit triumfal* **Nibelungii**", Ion Marin Sadoveanu era convins că *„vrajba dintre Germania şi Franţa s-a*

* Concepţie pur integralistă, în fond, un curent critic care se cristalizează în acea perioadă.



Scanned with CamScanner

*oprit*" (ele urmând să se unească împotriva „*colosului american*"!). Aşadar: „*Fraternizare de ecran! Spumă uşoară de dihonie adâncă, se va spune. Firește, nu e un eveniment cu urmări politice, dar e o atitudine. E într-o artă nouă, frontul unui vechi şi rodnic patrimoniu sufletesc, adânci izvoare sufleteşti, material autentic care poate împrumuta valori noi şi mari, estetice*". În consecinţă: „*Rinul e sfânt, dar n-a îmbătrânit: după liră, după vers şi după dramă, el dăruieşte oamenilor şi cea mai nouă unealtă cu care se poate dălţui sufletul: mănunchiul de raze al cinematografului*". Concepţie nobilă, deci – care îl onorează pe viitorul ambasador al culturii române –, căreia i se poate reproşa o efuziune prea patetică şi sentimentală, prea lirică, ruptă de realitate în fond, cum avea, din păcate, s-o dovedească istoria însăşi.

*Ion Minulescu*

O cu totul altă „*părere despre cinematograf*", exprimată însă „*în paralel*" cu aceea a lui D. Karnabatt, adică în nr. 31/1925 al **Filmului**, în cadrul semnalatei anchete a revistei, are Ion Minulescu, poetul „*romanţelor pentru mai târziu*", supranumit astfel după titlul volumului său de debut (1908). „*Pentru mine,* opina insolit pitorescul şi ironicul poet, *cinematograful este o «poveste» nouă, născocită de generaţia actuală, care în afară de fastul impresionant al invenţiei, nu are încă nimic din autoritatea personală a unei manifestaţiuni tradiţionale. Este – aşi putea spune – povestea îmbogăţiţilor de război, care au schimbat faţa lumei mai 'nainte de a se fi schimbat ei înşişi*". Din acest prim citat am fi înclinaţi să credem că părerea lui Minulescu se află sub influenţa exclusivă a acelui unghi de vedere care consideră cinematograful drept o mare afacere comercială. Părerea sa are însă şi o motivaţie de natură estetică, opunându-i „*noului venit*" o artă în toată regula, precum teatrul. Căci arată imediat poetul: „*De prisos să mai adaog că nu văd nici un fel de rubedenie între cinematograf şi teatru, după cum cel mai bun fotograf de pe suprafaţa globului nu poate să se pretindă confrate cu Tizian, Velasquez sau Greco*". Aflat



Scanned with CamScanner

în culmea apogeului său „*mut*", când pe ecranele bucureştene se puteau vedea în acea perioadă, cum anunţă numărul din aprilie al revistei, filme precum: **Regele circului**, ultima creaţie a lui Max Linder, **Pelerinul** şi **Opinia publică** ale lui Chaplin, **Ultimul om** al lui Murnau, cu Jannings, apoi **Rosita** şi **Micul lord** cu Mary Pickford, **Craiul pădurilor**, **Hoţul din Bagdad** şi **Semnul lui Zoro** cu Douglas Fairbanks, **Notre Dame de Paris** cu Lou Chaney, **Nunta de sânge** cu Norma Talmedge, cât şi alte filme nu mai puţin celebre ca **Cyrano de Bergerac**, **Cele 10 porunci**, **Miracolul lupilor**, **Surcouf**, **Salammbo** sau **Scaramouche**, cinematograful primeşte din partea nu mai puţin renumitului nostru poet replici de genul: „*În momentul de faţă, cinematograful se găseşte în stadiul primelor lui incursiuni în domeniul artei adevărate*".

Deşi compatriotul său, Mihail Sadoveanu, îl trecuse de ani buni la artă, cinematograful, „*noua poveste*", continua să inspire lui Ion Minulescu neîncredere, toate cuceririle sale nereuşind să atenueze senzaţia de suspiciune pe care i-o crea: „*Mie, cel puţin cinematograful continuă să-mi facă impresia unui individ suspect. Dinţii şi inelele de aur nu i le pot lua în serios, cât timp individul poartă ghete cu gumelastic şi îşi suflă mucii între degete*". Din această pricină, în consecinţă deci, însăşi problema „*chemării cinematografului*", a rolului său educativ, i se pare o lozincă fără acoperire: „*Cât priveşte cinematograful ca factor al educaţiunei publice sau ca element preţios de propagandă culturală şi naţională sunt nevoit să constat încă o dată mai mult inutilitatea unor deziderate pentru care nu se găsesc niciodată înfăptuitori. O vitrină de magazin, dacă nu este icoana fidelă a mărfurilor din interior, frizează escrocheria. Vreau să spun că educaţia publică şi propaganda culturală sunt cele mai uzitate formule pentru reclama întreprinderilor dubioase*". Acest adevăr nu-l împiedică însă să recunoască: „*E drept că cinematograful poate juca, în stadiul lui actual, rolul unui abecedar dinamic*". Din păcate „*filmul educativ nu-i decât un abecedar de lux, al cărui cost reprezintă o dobândă mai mare ca suma împrumutată*". În aceste condiţii, apare ca firesc corolarul demonstraţiei: „*Să nu mai vorbim deci despre filmul românesc*".

Să nu mai vorbim însă în termeni de... comerţ, respectiv despre faptul că nu putem avea o industrie cinematografică sau, cum dorim noi azi, o şcoală naţională de film, din lipsă de aparatură, de peliculă, transporturi, cu un cuvânt, din lipsă de bani. Să vorbim, în schimb, în termeni esenţiali, punând prin urmare **punctul pe i**[65]: „*Pentru*



Scanned with CamScanner

*crearea unei industrii cinematografice în România,* conchidea Ion Minulescu, *nu-ţi trebuie bani. Bani au şi îmbogăţiţi de război. Dar ce folos?... Îţi trebuie în primul rând «oameni» care să ştie ce trebuie să facă cu banii. Era să zic «artişti». Mi-am adus aminte însă că cinematograful nu-i deocamdată decât o artă de periferie intelectuală*". Memorabil verdict! Dar „diagnosticul" rămâne, din nefericire, valabil pentru filmul românesc (evident, aşa cum arăta el în perioada „*mută*" a cinematografului; şi nu numai!).

Cu două numere în urmă însă, mai exact, în numărul dublu 28–29/1924, **Filmul,** ca o adevărată revistă obiectivă, „neutră", ce găzduieşte opinii dintre cele mai diverse, antitetice chiar, publicase articolul lui Victor Eftimiu, **Cinematograful la noi,** în care cunoscutul dramaturg, şi el unul din pionierii filmului românesc, îşi exprimă un punct de vedere diametral opus aceluia al lui Ion Minulescu, cel puţin în chestiunea cinematografului autohton. Victor Eftimiu îşi încheie articolul cu o întrebare. Dacă Minulescu sugera, în final, întrebarea: „*Unde sunt artiştii?*", dimpotrivă, Eftimiu spune: „*Unde sunt capitaliştii?*" Adică finanţatorii, producătorii filmului românesc. Aceasta i se părea, aşadar, autorului lui **Înşir'te mărgărite** problema cheie a cinematografului nostru, a cinematografului în general: cea a Banului, a „*Diavolului Galben*". El observase, de altfel, într-un articol pregătitor publicat în numărul anterior al revistei (nr. 27/1924), sub titlul **Dintr-o glumă**, faptul că cinematograful, „*pornit, ca multe alte mari invenţii, dintr-o glumă*", a ajuns să „*constituie azi o formidabilă industrie*": de la „*fleacul*" care era la început, o vitrină de simple curiozităţi, la „*mamutul de azi*".

Industrializarea formidabilă a noii invenţii este deci, după Victor Eftimiu, cauza succesului unor cinematografii străine şi nu talentul sau valoarea „*artiştilor*", a cineaştilor respectivi. Căci în pledoaria pe care o face, în articolul **Cinematograful la noi,** pentru filmul românesc, el arată negru pe alb, în ciuda apogeului artei mute, a evidentei valori a unor şcoli occidentale europene, că „*cinematograful italian, german, francez e răsuflat*". În schimb, la noi, ar fi spus poate Ion Minulescu, „*e inexistent*". Dar Victor Eftimiu, care are o cu totul altă motivaţie interioară, fiind cel puţin sentimental legat de naşterea filmului românesc, păstrându-şi idealul, visul, inalterabil, crede contrariul: „*La noi,* scrie el curat şi adevărat, *totul e inedit. Fantezia autorului e caldă: ea se poate înviora şi alimenta în marele cămin al legendelor, al povestirilor populare, cu un mediu necunoacut aiurea*"[66]. Cu aceeaşi



Scanned with CamScanner

Alexandru Davila

**căldură** arată apoi cât de nemaivăzute sunt geografia şi istoria românească... Prin urmare, „*filmul*“ original, inedit, **există,** n-ar mai fi nevoie decât de industria care să-l redimensioneze estetic, de magnaţii care să-l finanţeze! Deci: „*Unde sunt capitaliştii?*“ Şi înainte de a mai pune o dată întrebarea, adaugă: „*N-ar fi numai o operă patriotică, dar şi o afacere mănoasă*“, această „dualitate“ având un evident scop „ademenitor“, definind în fond natura însăşi a cinematografului.

Că e „*afacere de capital*“, că e „*treabă costisitoare*“, crede şi Alexandru Davila vizavi de posibilitatea creării cinematografiei româneşti, a continuării unor începuturi promiţătoare, citând **Războiul din 1877–78** (numit de regulă **Războiul pentru Independenţă**) şi **Ţigăncuşa de la iatac**, două filme de succes pe care le apreciază şi le numeşte ca atare (**Filmul**, nr. 34/1925). Dar ce crede, în general, despre cinematograf acest adevărat părinte al dramei istorice naţionale, autorul capodoperei **Vlaicu-vodă**, cum numeşte G. Călinescu această unică dramă a lui Davila? „*Cred că este una din cele mai folositoare invenţii ale vremurilor noastre*“. Şi aceasta datorită, în primul rând, universalităţii limbajului şi calităţii documentare: „*Cinematograful face cunoscut, la antipozi, numele necunoscute încă ale unor popoare, meleagurile, portul, locuinţele lor, modul lor de a trăi, ba chiar de a gândi. Cinematograful ne permite să şedem cât vrem în mijlocul acelor popoare, să le privim de aproape, să le studiem moravurile, fără însă a ne mişca de acasă* şi având, sub ochi, documente adevărate*“. Miracolul invenţiei are, în viziunea sa, o explicaţie **precisă**: „*Cinematograful se adresează unui simţ puternic: văzul; acest simţ are organul său propriu, delicat şi precis: ochiul. Ştiinţa ne învaţă că tactul e simţul cel mai puternic. Fiecare simţ, zice ştiinţa, are organul său propriu de percepţie; întreaga suprafaţă a corpului are, prin urmare, un organ de mii de ori mai întins decât celelalte simţuri; prin urmare, tactul posedă*

* Să nu uităm că în acea ultimă perioadă a vieţii sale Davila era paralizat.



Scanned with CamScanner

*o putere de percepţie de mii de ori mai mare*". Dar întrucât „*tactul*" este un simţ al contactului nemijlocit, văzul şi, bineînţeles, auzul percep obiectele îndepărate. De aceea: „*Memoria văzului e – cred mulţi savanţi – mai mare decât a tactului*": În consecinţă: „*Adresându-se la simţul văzului, cinematograful nu numai că face uz de un simţ puternic şi precis, dar înlesneşte creierului percepţia lămurită a unor lucruri pe care cele mai amănunţite explicaţii nu le-ar putea lămuri. El, deci, ne permite să înregistrăm în creierul nostru, iute şi cu înlesnire, noţiuni pe care, fără el, nu le-am înregistra decât încet şi cu greu. Iată pentru ce, o repet, cinematograful e una din cele mai folositoare invenţii ale vremurilor noastre*".

Fără îndoială, virtuţile sale, utilitatea sa, sunt de ordin didactic. Căci, contrar lui Eman. Cerbu care, în acelaşi număr al revistei, în articolul **O restrângere care e un apostolat**, îi atribuia cinematografului posibilităţi nelimitate, el evoluând peste capetele detractorilor săi, înălţându-se „*vertiginos, ca o plăsmuire fantastică, uneori până la metafizic şi abstracţiune*" (cu observaţia, demnă de reţinut, că „*fiind artă care se adresează unui public mixt, puţin instruit, cinematograful e obligat să-şi restrângă posibilităţile*"), Alexandru Davila, anticipând parcă rezultatele căutărilor unui Eisenstein, e de părere că: „*Ecranul, evident, nu poate exprima noţiuni abstracte sau raţionamente filosofice; dar noţiunile concrete şi aspectele vizuale ale lucrurilor, ecranul le poate înfăţişa mai lămurit decât orice explicaţie*". În acest sens „*metoda instructivă prin film e mai plăcută copilului*", **filmele culturale şi filmele de educaţie**, cum le categoriseşte Davila, constituind „*un incontestabil şi un mare progres*".

În fine, dat fiind domeniul de manifestare a dramaturgului, era firesc să i se ceară părerea vizavi de **raportul dintre teatru şi cinematograf**. Există, aşadar, un raport între aceste arte? „*Firește că da*, răspunde el prompt, în consens, cum vom vedea, cu opinia confratelui său mult mai tânăr, Camil Petrescu. *Amândouă sunt spectacole adresându-se aceloraşi simţuri (văzul şi auzul); amândouă caută să ne reprezinte subiecte adeseori identice – prin piese de teatru (comedii, drame, opere muzicale), pe scurt, stări sufleteşti alese din viaţa socială contemporană sau trecută*". Referitor la acest din urmă aspect însă, ţine să adauge: „*Subiectele pieselor pot fi identice, dar mijloacele sunt mai limitate în cinematograf decât în teatru; teatrul întrebuinţează vocea, vorba şi mimica. Deci, actorul de cinematograf are, pentru a juca lămurit rolul său, mai multe dificultăţi de învins*



Scanned with CamScanner

*decât actorul de teatru. Acesta ar trebui, aşadar – jucând pentru ecran – să exprime numai prin mimică tot ceea ce la teatru dânsul exprimă prin voce, vorbă şi mimică*".

Iar dacă cinematograful ar fi fost vorbitor, nu ne îndoim că Davila ar fi înlăturat şi aceste limite, găsind asemănări mult mai mari între teatru şi cinematograf, ba chiar un substrat comun esenţial, fapt trădat şi de concepţia sa cu privire la actori, întrucât el considera că **nu poate exista o clasificare** între ei, respectiv actori de teatru şi actori de film, dimpotrivă: „*Actorii trebuiesc clasificaţi avându-se în vedere talentul lor, iar nu genul în care joacă*". Această concepţie se circumscrie de altfel viziunii mai largi pe care cunoscutul dramaturg o avea asupra artei în general.

Dintr-un interviu acordat lui Ioan Massoff în **Cinema** (nr. 4/1925), aflăm că Davila nu credea în „*moralitatea în artă*", taxând-o drept „*vorbă goală*", opunându-i în schimb argumentul: „*Eu unul nu cunosc decât* **arta cu talent**". De aceea, celor ce sunt de părere că cinematograful reprezintă „*un pericol mondial şi contribuie la dezagrearea familiei şi societăţii*", le răspunde cu o „informaţie" ironică: „*Acelaşi lucru s-a spus şi despre teatru acum 4000 de ani. Se reprezenta o bacanală. Unii «moralişti» din acea vreme au spus că asemenea reprezentaţii constituiesc o insulă pentru zei şi propagă dezagrearea societăţii...*" Nu vede deci de ce teatrul ar fi azi o artă (morală) şi cineamatograful nu. Mai mult, cinematograful nu numai că nu este („*deloc*"!) o artă inferioară teatrului (şi reia şi aici argumentele din **Filmul**), dar „*are un rol educativ mai mare ca teatrul pentru că poate reprezenta lucruri ce nu se pot vedea la teatru şi se adresează unor mase mari de spectatori*". Spectatorul fiind pentru Davila un criteriu suprem al puterii de valorizare. Căci, zice el: „*Publicul e cel mai bun cenzor*". Iată de ce consideră că: „*Orice cenzură e un abuz de autoritate*". În sfârşit, la atâtea vorbe înţelepte, de o actualitate permanentă, consecinţă a unei concepţii sănătoase, optimiste asupra artei, venind din cunoaşterea profundă a naturii ei, iată şi o ultimă „profeţie" de-a sa: „*Eu cred că pentru ţara noastră cinematograful este o artă a viitorului*".

Ca un fel de paranteză, trebuie amintită aici o opinie mult citată în epocă, apropiată în fond de aceea a lui Davila vizavi de raportul teatru-film, exprimată în **Cinema**, cu un număr înainte (deci în nr. 3), datorită hărniciei aceluiaşi Ioan Massoff, opinia sociologului Dimitrie Gusti (pe atunci vicepreşedinte al Academiei). Iat-o: „*Prin*



Scanned with CamScanner

*graiu exteriorizăm gândurile noastre, prin mimică sentimentele noastre. Dacă teatrul e o artă, evident că şi cinematograful e o artă. Pentru că cinematograful ne poate prezenta viaţa insectelor, transformările prin care trece o floare, ne poate arăta regiuni şi moravuri străine, lucru ce nu-l poate face teatrul, el are un mare rol educativ, mai ales că se poate adresa masselor mari de spectatori*". Acesta ar fi unul din antipozii cinematografului, văzut prin valoarea sa documentară şi printr-un ideal asemănător celui al lui Einsenstein, care visa transpunerea pe peliculă a ideilor unor cărţi ştiinţifice: „*În Germania*, exemplifică aşadar Gusti, *chiar s-a încercat, fără să se reuşească însă, reprezentarea cinematografică a «teoriei lui Einstein»*". Nu este uitat celălalt antipod al cinematografului: „*Din nenorocire, câteodată industria cinematografului coboară această artă fabricând filme cu subiecte stupide, care pervertesc gustul publicului*". Motiv pentru care, contrar lui Davila, vede necesară cenzura, atribuindu-i un rol important într-o problemă aşa de delicată.

Şi Corneliu Moldovanu, poet şi romancier (minor), autor al unei originale tălmăciri în versuri a **Cântării Cântărilor**, pe vremea aceea director general al Teatrelor (1924–1928), era de părerea lui Victor Eftimiu, încheindu-şi calda pledoarie pentru înfiinţarea unei industrii româneşti de film, cu cuvintele: „*Avem tot, dar n-avem capitalişti*" (**Filmul**, nr. 33 din 4 aprilie 1925). Câteva luni mai târziu, dar în **Cinema** (nr. 19, din 1 oct. 1925), îşi va completa ideea, arătând că talente există, dar că lipseşe sprijinul material. În privinţa filmului românesc, e mai optimist decât Davila şi crede că problema finanţării se va rezolva. E nevoie însă de **perseverenţă**: „*Astfel se pătrunde în misterele microscopice ale profunditătii cinematografice*". Cuvinte bizare poate, dar cu acoperire practică, dat fiind că pentru acest pionier, mult controversat, al filmului românesc, cinematograful, aşa cum declară el, „*nu-i un simplu amuzament*", explicând că şi-a „*încercat ideile şi aspiraţiile într-un film*".

Se referă, bineînţeles, la **Cetatea Neamţului**, pe care mărturiseşte că l-a făcut împreună cu colectivul teatrului din Craiova, incluzându-l aici, evident, şi pe Gârleanu, care „*s-a molipsit de cinematografia mea*", dar că, în final, „*rezultatul a fost un zero energic*". Acum aşteaptă cu nerăbdare să-i vadă pe actorii Naţionalului bucureştean, al cărui directorat îl deţinea atunci, în cinematograf: e vorba de **Năbădăile Cleopatrei** în regia lui Ion Şahighian, după o piesă de Labiche, film ce urma să aibă premiera la câteva zile de la apariţia acestui interviu, mai exact pe 5 oct. 1925, la cinema „Lux".



Scanned with CamScanner

Desigur, ca personalitate care a activat în ambele „tabere", a teatrului şi a filmului, are în privinţa raportului dintre ele o părere fermă (diametral opusă celei a lui Davila): „*Cu teatrul nu, fireşte, (filmul) n-are nici o legătură. Se deosebeşte fundamental. Filmul cere fotogenitate. Nu orice mare purtător de cuvânt pe scândurile scenei poate fi şi un mare interpret pe ecran. Înainte de toate, fotografia!*" (**Filmul**). Iar mai apoi, cu argumente cunoscute, va nuanţa: „*Diferenţa superficială între actorul de teatru şi cel de cinema e fotogenia. Însă cea profundă, cea fundamentală rezidă în dispariţia vorbei. E de remarcat însă că diferenţa apare doar la exteriorizarea sentimentelor şi nicidecum la producerea lor. Diferenţa e mare, ceea ce explică faptul că atâţi actori dramatici proşti au reuşit în cinematograf şi invers. În special, aci reuşesc actorii cu mişcări lăuntrice sufleteşti*". Dar, continuă Corneliu Moldovanu: „*Cinemaul e artă dramatică, e paralel cu teatrul şi cel mult tangenţial. Cinematograful e un derivat al vechii arte a mimului. Pantomima veche, care ajunsese atât de gustată în perioada decadenţei romane, încât publicul renunţă la text pentru a admira doar mimarea, e un preludiu al cinematografului care apare peste 1800 de ani*" (**Cinema**).

Acestei idei cam „izolate", prin eludarea din discuţie a scenariului, montajului, insertului, muzicii, tehnicii propriu-zise etc., trebuie să-i adăugăm însă cuvintele mai apropiate de adevăr, spuse în urmă cu câteva luni, când credea altceva despre cinematograf: „*E, hotărât, ultima născocire de progres a civilizaţiei; cred că-i tot atât de interesantă şi de utilă ca şi telefonul, submarinul, telefonia fără fir...*" Ca şi acestea, „*s-a impus repede*" şi poate aduce mari foloase: „*Fiindcă filmul, înainte de toate, are marea calitate de a întruni într-adevăr utilul cu plăcutul. Pentru popoarele la care civilizaţia a pătruns mai greu, ivirea cinematografului se poate confunda cu*



Scanned with CamScanner

*ivirea Mesiei... imaginea înlocuind alfabetul!... Şi s-a dovedit îndeajuns că cultura prin imagine încolţeşte mai curând decât prin ajutorul abecedarului*".

Lăsând la o parte faptul că un asemenea punct de vedere, deşi inedit, surprinzând esenţa fenomenului („*secolul imaginii*", civilizaţia prim-planului), întreţine o falsă dihotomie (vezi părerea lui Mihail Dragomirescu, de pildă, în această privinţă), Corneliu Moldovanu atribuie cinematografului un autentic rol educativ, vorbind de „*cinematograf ca instrument cultural*", ca mijloc de „*propagandă a actualităţii*". Această convingere este întărită, în interviul din **Cinema**, luat de Adr. Schath, cu argumente de ordin estetic, dat fiind că „*e recentă perioada în care au început adevăratele filme de artă, potolite şi profunde*" şi, ca atare, comparativ cu artele tradiţionale, ajunge la părerea că „*cinematograful e o artă de nivelul celorlalte, din punct de vedere emotiv întrece chiar unele şi e extrem de folositare culturii la sate. E o artă odihnitoare şi reconfortantă*". Şi cu toate acestea, cinematograful, singur, nu înseamnă alfabetizare, educaţie, cultură. „*Metoda de educare a publicului* – afirmă în premieră C. Moldovanu – *e critica (de film). Ea are misiunea să pătrundă cât mai mult în sufletul spectatorului simplu, să-i explice plăcut, excluzând teoriile rigide şi dogmatice*".

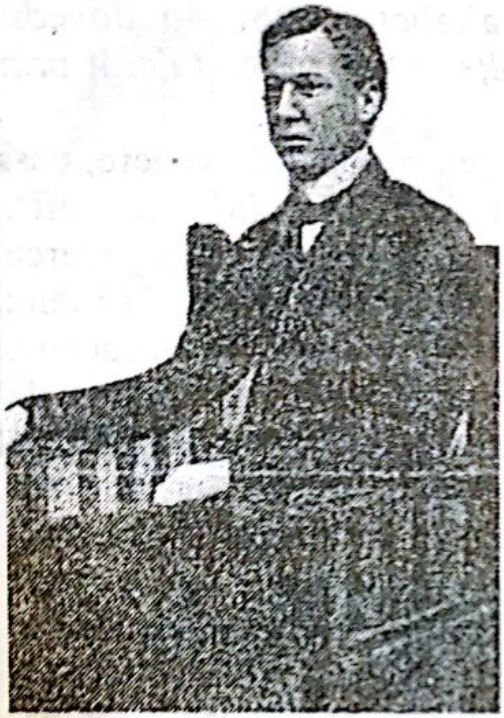
Dar calea criticii îmbinate cu filmul de valoare? C. Moldovanu ar fi putut primi această sugestie de la confratele său N. Davidescu, apreciat mai ales pentru creaţia lui poetică din prima perioadă, deşi era marcat, ca mai toţi poeţii începutului de veac 20, de geniul poeziei baudelairiene, dacă ar fi citit articolul acestuia **Cinematograful ca mijloc de cultură**, apărut în **Filmul** (nr. 32/1925). Marile idei ale articolului, de-o evidentă actualitate, căci n-au fost puse nici până azi în practică decât parţial, i-au fost inspirate de Congresul şi Expoziţia internaţională de cinematografie de la Bruxelles la care a participat în acel an şi unde s-a propus crearea de **cinemateci**. Urma ca statul să se ocupe, în vederea educării tineretului, de „*formarea şi folosirea acestor biblioteci centralizatoare de filme educative*". Desigur, filmele nu trebuiau să fie „*privite ca o simplă distracţie şcolară*", ci „*ca o parte integrantă a cursurilor*". Realizarea acestor „*biblioteci culturale de filme*" era văzută, aşadar, în cadrul „*ideii de învăţământ de stat*".

Asemenea cursuri de cultură cinematografică care s-au realizat la noi mult mai târziu, abia în zilele noastre, şi **numai** în varianta cinematecilor, sub forma prezentării de filme valoroase precedate sau însoţite de comentariile unor critici competenţi, erau cerute, spune N. Davidescu, de dezvoltarea impetuoasă a cinematografului,

B.C.U. „R. EMINESCU" IAŞI



Scanned with CamScanner



N. Davidescu

numit de el „*a opta artă*", care „*s-a impus publicului cu o putere de neînvins*", cât mai ales de apariţia filmului de valoare, identificat cu **ecranizarea**: „*Desfăşurarea de până acum a deosebitelor capodopere literare, în minunate realizări de artă, pe ecran, a contribuit din plin la cultura generală şi a îndreptăţit încrederea şi simpatia publică faţă de această a opta artă*". De unde deci şi obligaţia, şi cu atât mai mult datoria statului, de a introduce cursuri de educaţie cinematografică în învăţământul şcolar, chiar din clasele elementare, dat fiind că civilizaţia de azi este în primul rând o civilizaţie a imaginii, copilul luând contact încă de mic (şi să ne gândim la televiziune) cu lumea imaginilor, trebuind prin urmare să înveţe alfabetul imaginii înainte de alfabetul propriu-zis.

În acelaşi număr al **Filmului**, un alt scriitor, membru şi el al Comisiei de cenzură a filmelor, Jean Bart (Eugeniu P. Botez), cunoscut mai ales prin **Europolis**, „*simpatic roman de medii maritime*" (G. Călinescu), face o pledoarie la fel de fierbinte pentru ideea stringentă a revoluţionării învăţământului prin introducerea filmului în şcoală: „*Filmul trebuie adus cât de curând la şcoală (...) Venind cinematograful în ajutorul abecedarului, întregul învăţământ se va transforma firesc*". O urgenţă, în acest sens, o vede în crearea de filme româneşti, el însuşi scriind un scenariu pentru copii (primul de acest gen, probabil, din cinematografia noastră), orientat ca atitudine împotriva vagabondajului, dar, din păcate, negăsind înţelegere la stat pentru finanţare. De altfel, pentru stadiul primitiv în care se găsea încă cinematograful autohton, şi Jean Bart acuza statul, făcându-l „*perfect inconştient*". Căci: „*Ce mijloc de propagandă naţională şi culturală, mai eficace decât filmul, se cunoaşte?*" Asemenea lui Eftimiu, şi el considera că „*avem tot, ne lipsesc* **banii**". Pledoaria sa avea, aşadar, o dublă natură: „*Propagandă culturală! Propagandă naţională! Repet: numai prin cinematograf se poate face!*"

După cum observăm, şi trebuie să o subliniem încă o dată, toate aceste idei, vizând educaţia şi ideologia, toate aceste opinii, ca un



Scanned with CamScanner

singur glas, ale pionierilor, ale acestor primi animatori, primi pledanți ai autenticului film românesc, cum ar fi fost poate **Meșterul Manole** (scenariul: poetul Mircea Rădulescu; regia Emil Bobescu), film rămas în stadiul de proiect, care ar fi impus străinătății „*un standard de propagandă românească*" (**Filmul**, nr. 35), au ca suport convingeri și criterii artistice, se bazează pe elemente de gândire estetică, respectiv pe certitudinea faptului că filmul a devenit o artă majoră, o evidență care nu mai trebuie demonstrată, un punct de sprijin valoros în susținerea unor inițiative practice, cum arăta și Jean Bart: „*S-a dovedit că filmul trece vertiginos spre piscurile adevăratei arte. E arta care, din îmbrățișarea literaturei, a teatrului și a naturei, s-a zămislit minunat*".

*Jean Bart*

## În loc de concluzie

Asemenea „*părerii despre cinematograf*", cum vom vedea și în continuare, se puteau întâlni nu numai în revistele de care ne-am ocupat aici, ci în toate publicațiile vremii, respectiv ale anilor de apogeu al filmului mut. Și dacă nu se poate vorbi în această perioadă de existența unei cinematografii naționale, este indiscutabil faptul că se poate vorbi de existența unei gândiri estetice originale în cadrul unei **prese cinematografice** a cărei personalitate s-a afirmat încet, dar sigur, cum scrie însuși Nestor Cassvan, unul din marii ei sufletiști: „*Presa cinematografică și în general literatura cinefilă a luat naștere sub forma unor coloane reduse din marile cotidiene, iar mai târziu, independentă, s-a dezvoltat continuu, formând cititori consacrați exclusiv ei, și egalând cu literatura teatrală*". În consecință: „*Iată-ne și cu o presă cinematografică îndeajuns de serioasă față de încercările de până acum*"[67].



Scanned with CamScanner

# CINEMATOGRAFUL ÎN VIZIUNEA AVANGĂRZII

## Petru Comarnescu

Expresie a artei în genere, ferment al autodepăşirii ei, avangarda artistică n-a mai cunoscut ca în acest secol, în special ca în prima lui parte, o explozie atât de atotcuprinzătoare, care a răscolit din origini toate formele tradiţionale de creaţie, spiritul său contestatar şi totodată înnoitor marcând ca o Negare necesară întreaga cultură a epocii, protestul îndreptându-se în primul rând împotriva structurilor sociale osificate şi a academismului învechit.

Aflat esteticeşte în faza de naştere, de căutare a specificului, de şovăieli şi experimente, era firesc ca cinematograful să fie terenul cel mai viu al atâtor dispute moderniste, al atâtor încercări practice de a revoluţiona un limbaj prea dependent de evoluţia tehnică, deşi măsura capacităţii sale sintetice şi-o dă din plin mai ales în acei ani de apogeu al marelui Mut. Ca o **ancilla** a picturii sau poeziei, faţă de care apare cu o întârziere de câţiva ani, avangarda cintematografică suferă, normal, o puternică înrâurire din partea curentelor avangărzii artistice, cu precădere a abstracţionismului, dadaismului, cubismului, suprarealismului sau futurismului, Marinetti, de pildă, părintele acestui din urmă curent, plasând filmul printre noile mijloace de expresie, idee concretizată de Bragaglia prin **Perfido Incanto**, creaţie cinematografică în decoruri futuriste.

Poeţii şi pictorii avangărzii văd în cinematograf modalitatea cea mai eficace pentru a-şi exprima viziunile înnoitoare, dovadă interesul lor crescând pentru cinematograf, materializat printr-o vie participare la crearea a numeroase filme. Astfel, Robert Desnos scrie scenarii pentru fotograful dadaist american Man Ray; Antonin Artaud semnează scenariul filmului suprarealist **Scoica şi popa** al Germainei Dulac; filme dadaiste, influenţate de mişcarea declanşată la Zürich, în 1916, de tânărul poet român Tristan Tzara, realizează şi pictorul suedez Viking Eggeling, precum **Simfonie diagonală**; pictorii germani Hans Richter şi Walter Ruttmann, prin **Ritm**-uri şi respectiv **Opus**-uri, adevărate „*simfonii vizuale*“, creează primele



Scanned with CamScanner

filme abstracţioniste; **Baletul mecanic** este opera pictorului cubist Fernand Léger; **Antract**, film dadaist, este rezultatul colaborării dintre Francis Picabia şi René Clair, iar **Câinele andaluz** – suprarealist – al colaborării dintre Buñuel şi Dali, film a cărui cheie interpretativă a fost pusă sub fraza lui Lautréamont: „*Frumos ca întâlnirea unei umbrele cu o maşină de cusut pe o masă de disecţie*", aceste din urmă două filme constituind, în opinia generală, capodoperele avangărzii cinematografice. Dar creaţii notabile – multe din ele, ca şi cele de mai sus, fiind tributare în fond **montajului de atracţii** al lui Eisenstein, primei sale concepţii asupra cinematografului –, realizează şi un Epstein, Gance, Cavalcanti, Vigo, Feyder, L'Herbier, Delluc, cu al său „*vizualizm*", şi mai ales „*novatorii extremişti*", ruşii Lev Kuleşov şi Dziga Vertov.

Cu excepţia lui Canudo şi Moussinac, autorul celebrei cărţi **Naissance du cinéma** (Paris, 1925), ce „*a făcut epocă*", cum scrie Sadoul, toţi teoreticienii avangărzii – şi nu numai ei – au fost mai întâi sau în acelaşi timp practicieni, au realizat deci filme. Gândirea lor estetică era aşadar strâns legată de practică, izvora din ea sau o determina. Filmele lor însă, în afara avangărzii ex-sovietice, a „*laboratoarelor ei experimentale*", ambiţionate din capul locului de dorinţa ca fiecare creaţie să pătrundă cât mai adânc în marea masă a spectatorilor, se adresau, evident, **elitei intelectuale**, acelor cercuri limitate la cinematografele de avangardă (studiouri sau săli specializate), acelui public al **Cinéclub**-ului lui Delluc, „ruptura" sau „luarea la cunoştinţă" petrecându-se, în Occident, abia o dată cu filmele lui Buñuel **Vârsta de aur** şi în special cu denunţătorul documentar social **Pământ fără pâine**, pagină vie, cutremurătoare, ce explică într-un chip nemijlocit cauza cumplitei franchizări a Spaniei pentru o perioadă atât de îndelungată!...

Spre deosebire însă de această realitate a avangărzii mondiale, avangardiştii români care au scris despre cinematograf nu au fost cineaşti, nu au făcut nici un film. Fenomenul este de altfel caracteristic pentru aproape toţi cei ce au contribuit la naşterea şi dezvoltarea unei originale gândiri estetice româneşti de film. Desigur – din motive materiale, înainte de toate – nu au făcut filme, în schimb au fost mari scriitori, mari critici, artişti a căror originalitate şi-a pus amprenta şi asupra scrierilor despre cinema. Nemaivorbind de faptul că cei mai mulţi iubeau filmul, au fost în preajma platourilor de filmare, au scris scenarii, s-au aflat chiar şi la cârma unor producţii oprite pe drum, au făcut parte din Comisia de cenzură a filmelor sau



Scanned with CamScanner

din unele societăţi de filme. Iar această cunoaştere dinlăuntru a naturii artei filmului este vizibilă în „*părerile lor despre cinematograf*".

Pe de altă parte, posibilitatea de a viziona, de a fi la curent cu cele mai valoroase filme din lume şi totodată de a cunoaşte teoriile la zi despre cinema, fie prin popularizarea lor – prin traducere – în revistele epocii, fie prin accesul direct la sursă, constituia poate cea mai vie cale de trăire şi retrăire estetică, de implicare în noul fenomen artistic şi social. Revistele de avangardă, în special **Integral**, **unu** şi **Urmuz,** fac în acest sens dovada cea mai concludentă. Ele sunt o pildă de sincronism, de simultaneitate teoretică şi practică, fapt uşurat şi de prezenţa unor corespondenţi la Paris, „Capitală" a artei şi a filmului! De altfel, avangarda franceză a influenţat în gradul cel mai înalt avangarda literară, artistică şi cinematografică românească. Ca atare, în condiţiile în care producţia autohtonă de filme făcea acte de adevărat eroism, supravieţuind prin contribuţii individuale, fără ajutor deci de la stat, reuşind totuşi în perioada „*naissance du cinéma*" să fie cea mai înfloritoare (între 1923–1930 s-au realizat 30 de filme*, dintre care ni s-au păstrat şase, iar din două doar fragmente), teoria de film, avangarda ei în special, aducea un suflu de prospeţime, se afla în imperiul libertăţii, făcând demonstraţia unui spirit modern, nonconformist, graţie unor talente remarcabile, atinse de aripa geniului.

Acest spirit a fost atât de înnoitor, de real, de autentic, încât a rămas un unicat, nu s-a mai putut repeta, aşa cum nici izvorul lui principal de influenţă, avangarda franceză, nu a mai putut fi egalat ca fenomen cultural, cu toate că ecourile sale practice, ale avangăzii, în genere, s-au făcut simţite în timp prin filmele unui Jean Cocteau, André Malraux, Orson Welles, ale neorealismului italian, ale curentelor **Free Cinema**, „*nouvelle vague*" (Godard, Truffaut, Resnais etc.) sau „*ciné-vérité*" (în tradiţia **Kino-glaz**-ului lui Vertov). Dar chiar şi în epocă spiritul avangărzii a înrâurit mişcarea artistică, a impulsionat-o, contribuind la dezvoltarea expresivă, mult mai nuanţată, a limbajului cinematografic, şi să ne gândim doar la acel abstract şi heraldic **Vis al şoimului** al lui Walter Ruttmann inclus de Fritz Lang în **Nibelungii.**

Mai mult, reflectarea sa a spart cercul revistelor de avangardă, revărsându-se cu generozitate în paginile revistelor de altă orientare. La noi, de pildă, prezenţa unor nume ale avangarzii franceze poate fi

---

* Mai multe, oricum, decât s-au realizat de la evenimentele din decembrie 1989 încoace!



Scanned with CamScanner

semnalată în multe reviste literare, artistice sau de specialitate, inclusiv, cum am văzut, în **Cinema** şi **Filmul**, însuşi Ricciotto Canudo, cel mai citat critic străin, semnând în **Contimporanul** (nr. 42/1923) un articol moralizator, cu titlul **Contra cinematografului de teroare**, nu de avangardă, edificator în schimb pentru tendinţa principală, constantă, a gândirii estetice româneşti de film, aceea care vedea în cinematograf un mijloc important de educaţie. Şi totuşi, „gestul" poate fi asimilat, ca un fapt premonitoriu, fenomenului de avangardă, aşa cum însăşi critica lui Canudo îi poate fi asimilată. Căci nu este oare pentru el cinematograful **„o abstracţie**, *o artă născută pentru a fi reprezentarea totală a sufletului şi a corpului, o dramă vizuală alcătuită din imagini şi pictată cu penele de lumină*"!? Iar de aici până la **vizualismul** lui Delluc, până la „*simfonia vizuală*" (**cinematografia integrală**) a Germainei Dulac sau până la **cinematograful abstract** al lui Hans Richter nu mai e decât un pas.

După cum nu suntem departe nici de **cinematograful cinematografic sau fotogenic**, ce ar urma celui teatral, pictural, muzical, literar, în aşteptarea căruia se afla cel mai valoros critic al epocii, Léon Moussinac: „*Cea mai înaltă expresie a cinematografului va fi poemul cinematografic, unde imaginea îşi va dobândi cea mai pură şi mai înaltă exaltare, fără a fi nevoită să recurgă în vreun fel la muzică şi literatură*"[68], deşi el este printre cei, dacă nu chiar primul, care au definit cinematograful ca artă de sinteză, o puternică sinteză a tuturor mijloacelor de expresie!...

Desigur, ca niciunde, ecoul acestor teorii, ca şi citarea autorilor lor, precum şi comentarea filmelor ce le-au însoţit ori inspirat, îşi găseşte adevărata rezonanţă – la care se adăugă, iar uneori le premerge, o viziune originală asupra cinematografului – în revistele româneşti de avangardă. Dar înainte de a le da cuvântul, trebuie citat aici, pentru importanţa sa, ca un fel de prefaţă la ordinea de idei care ne preocupă, articolul lui Petru Comarnescu **Estetica artei mute**, apărut, sub pseudonimul „avangardistic" Pan Cercetătorul, în revista ieşeană **Lumea** (nr. 42/1925). El este de două ori important: o dată pentru că, deşi scris la 20 de ani şi considerat a fi primul articol al autorului[69], constituie o semnificativă dovadă a interesului marilor noştri intelectuali pentru cinematograf şi în special pentru **estetica filmului**, şi a doua oară pentru că, în viziunea viitorului teoretician al artei şi filosof, creator al celebrului **Kalokagathon**, **estetica artei mute** se identifică cu **estetica avangărzii.** Articolul este deci un document sincronic de excepţie, impresionant prin cultura cinemato-



Scanned with CamScanner

*Petru Comarnescu*

grafică, la zi, a autorului, prin valoarea sa „mesianică", marcând în chip autocritic „momentul avangardistic" al maturității gândirii estetice românești de film.

Acest „moment avangardist" stă sub semnul unui paradox prin care este definit „*cinemtaograful de mâine*" (conceput vizionar, obsesiv, de altfel, în viziunea despre cinematograf a revistelor românești de avangardă): „*Cinematografului îi trebuie mișcare, dar fără Literatură. Cinematograful e mai mult muzică. E cântec, dar nu cu cuvinte, nu cu sunete, ci cu imagini. Mișcare, mișcare, desigur. Dar nu mișcare concentrată asupra unei întâmplări, ci poate asupra unei senzații. Aceasta este teoria estetică a cinematografului de mâine, a cinematografului adevărat*". Drept teoretician al **cinematografului adevărat** o numește pe Germaine Dulac, iar drept „*sugeratori și inițiatori*" pe Abel Gance, Fr. Lang, Marcel L'Herbier, Clair, Epstein, Delluc, R. Wiene, Feyder și alții. Creațiilor acestora, care „*au dus cinematograful pe căi nebănuite*", într-o perioadă atât de scurtă de la nașterea sa, le opune „*odioasa cinematografie americană*", „*cinematograful grosolan*", „*comercializarea americană*". În acest tip de cinematograf, cu alte cuvinte, **industrial**, vede cel mai mare pericol care va întârzia foarte mult „*era adevăratului cinematograf*". Dovadă că nu există încă nici o „*realizare integrală*", reprezentativă pentru acest cinematograf al viitorului, ci doar „*multe*" reușite parțiale.

Cinematograful a evoluat deci – trecând, cum spune Moussinac și cum reia Petru Comarnescu, prin faza teatrală, picturală și literară – pe fondul unei acerbe lupte între industria cinematografică și arta filmului. Ce înseamnă însă această evoluție? Nimic altceva decât **căutarea specificului cinematografic.** În disputa primului sfert de veac pe tema „*cinematograful va înlocui teatrul sau literatura*", tânărul Petru Comarnescu are un punct de vedere matur și original: „*E la mintea oricui că puncte de interpenetrație între arte au fost totdeauna, dar nu înseamnă că, dacă poezia a influențat muzica sau viceversa, muzica e totuna cu poezia.* (**L'Après – midi d'un faune** *a*



Scanned with CamScanner

*lui Mallarmé şi poemul cu acelaşi nume al lui Debussy – influenţă directă, acelaşi subiect, poate chiar şi tratare, şi totuşi, câtă diferenţă interioară şi exterioară!)*". Cu toate acestea, „*cinematograful de mâine*" rămâne la nivelul acelei definiţii-paradox, adăugându-i apoi opinia teoretică a Germainei Dulac, concepţia acesteia potrivit căreia, prin mişcare şi tehnică, arta filmului este ca o simfonie vizuală, ca o „*orchestraţie prin imagini*", ca o „*frază care cântă*".

Este aici, am spune, paradoxul care leagă teoria de practică, făcând-o **ancilla** ei. E neputinţa teoriei de a imagina dincolo de realizările practice, de până la acel moment. Aşa se face că „*cinematograful de mâine*" este redus la cuceririle cinematografului avangardist sau este văzut în prelungirea lui. (Nici concepţia despre film a lui Vianu, cum vom arăta, nu va depăşi nivelul atins de expresia cinematografică aşa cum s-a concretizat ea în cele mai valoroase creaţii ale Mutului. Istoria filmului devine astfel un „*îndreptar arheologic*" pentru istoria artei: aşa cum evoluţia artei e dependentă de evoluţia tehnicii, tot astfel teoria ei e un rod **a posteriori** al practicii propriu-zise). Ca atare, tot un film avangardist, **L'Horloge** al lui Marcel Silver, citat şi rezumat după Germaine Dulac, este dat ca „*exemplu pentru cinematograful de mâine*". Un subiect suprarealist, cu elemente expresioniste, un amestec de straniu şi ideal, de iubire şi dramă sentimentală, o melodramă metaforică în fond – aşa arată „*cinematograful de mâine*". Descrierea lirică, într-un ritm sacadat de proză modernă, îl apropie însă de „*poemul cinematografic*" al lui Moussinac.

În acest context, problema principală a „*cinematografului adevărat*", văzut deci ca o culme evolutivă a noului mijloc de expresie, devine educaţia spectatorilor. Dar cine să facă pregătirea necesară – întru receptarea unui asemenea limbaj specific – marelui public „*inconsecvent ca un copil*"? Cine să-i vorbească de „*puţinele filme bune trecute prin surprindere prin gloata producţiei grandioase de filme grosolane*"? Cine să-i formeze gustul, criteriile de apreciere? „*Cine să pregătească masa când toţi hoinăresc*"? Şi, în fine, ultima întrebare „avangardistă" rămasă fără răspuns: „*Cine să străbată vârtejul şi să nu-l doboare vântul?*"



Scanned with CamScanner

# „CONTIMPORANUL", „INTEGRAL", „UNU", „URMUZ"
# Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ion Perez, B. Fundoianu, Barbu Florian, Saşa Pană, Geo Bogza

Uneori anterior, alteori ulterior, dar cel mai adesea sincron celui francez, avangardismul românesc e atins, cum spuneam, de toate curentele şi influenţele: dadaism, suprarealism, futurism etc., de cele mai multe ori într-un amestec de freudism şi elitism constant, de tradiţionalism şi modernism (tradiţionalismul fiind el însuşi, cum spunea G. Călinescu, o formă de modernism), de primitivism şi hermetism... O pleiadă de artişti aproape numai unul şi unul, Geo Bogza, Ilarie Voronca, B. Fundoianu (B. Fondane), Ion Vinea, Saşa Pană, Stephane Roll, Ion Călugăru, Virgil Gheorghiu, Moldov, uneori Tudor Arghezi, Camil Petrescu, pictorii Marcel Iancu, A. Dragoş, Victor Brauner, M. H. Maxy, Miliţa Petraşcu, S. Perahim, B. Herold etc., prezentă în mai toate revistele de avangardă (inclusiv în conducerea lor), triumfă în teribilism, trăiesc într-o stare de entuziasm juvenil, cultivă excesiv instinctul jocului şi libertatea instinctului, făcând elogiul Negărilor de tot felul. Mişcare colectivă, avangardismul românesc a însemnat, aşa cum afirmă Saşa Pană, **o stare de spirit**: *„Avangarda a fost nu expresia unei individualităţi – deşi ele au existat – ci manifestarea unei stări de spirit (protestatare, neconformiste) ce a apărut unei generaţii, escaladând fruntarii"* [70].

La curent cu tot ce era nou, luându-l însă stindard pe originalul şi anticipatorul Urmuz, făcând schimb de colaborări cu publicaţii avangardiste din alte ţări sau pur şi simplu făcându-le reclamă şi invitând cititorii să se aboneze la unele din ele (**Der Sturm, Bifur, 391, Discontinuité, Jazz, Noi, La città futurista, MA, Le grand jeu, De styl, L'Esprit nouveau, Muba, Bars, Cronache d'Attualita, Commerce, Raison dE'tre** etc.,), întreţinând pe toate căile şocante curiozitatea publicului, a intelectualităţii în special, revistele româneşti de avangardă – în frunte cu **Contimporanul** lui Ion Vinea (au apărut 102 numere, între 3 iunie 1922–1 ianuarie 1932), **Integral**



Scanned with CamScanner

al lui M. H. Maxy, Victor Brauner, Corneliu Mihăilescu (15 numere, între martie 1925–1 aprilie 1928, dată la care apare, continuând-o, cu aceeaşi echipă de colaboratori, revista **unu**), **unu** (sic!) lui Saşa Pană (50 de numere, între aprilie 1928–1 decembrie 1932), **Urmuz** al lui Geo Bogza (a apărut la Câmpina în 5 numere, între lunile ianuarie şi iulie ale anului 1928), la care s-ar mai putea adăuga **Punct** al lui Scarlat Callimachi (16 numere, între 15 noiembrie 1924 –1 aprilie 1925) – aceste reviste în primul rând, deci, nu au neglijat din „programul" lor literar şi artistic – bazat pe un fel de **estetică a ironiei** – nici cinematograful. Dimpotrivă, i-au acordat o atenţie mărită, chiar şi când au apărut într-un singur număr, ca în cazul lui **75 HP** (director Ilarie Voronca; redactor Stephane Roll), pe măsura unui nou şi salutar argument avangardist, creaţiile de **ritmuri şi vise** ale „*cinematografului de mâine*" anticipând cu brio teoria sau, mai exact, „teoriile". Şi care erau aceste noi şi totodată extreme (limitate la o singură optică în fond, trădate de aceleaşi **manifeste şablon**) teorii?

*

Revista **Contimporanul**, cea mai virulentă publicaţie de avangardă, expresie a unui avangardism prin excelenţă **politic**, poate fi asemănată, indiscutabil, cu vestitul curent cinematografic de mai târziu din Anglia anilor '60, **Free Cinema**. Dacă s-ar ecraniza spiritul şi litera **Contimporanului** s-ar obţine o frescă politică extraordinară, care, într-un limbaj incisiv, violent, ironic*, ar reda în imagini anatomice vii un întreg spectacol politic interbelic, în care, ca în curentul amintit, ar fi bulversate, contestate, instituţii „*onorabile*" ca armata, finanţele, şcoala, cultura, politica, burghezia, guvernul, corupţia din presă, războiul cu îmbogăţiţii lui, sclavia faţă de occident, publicul ignorant etc. „*Revista tinerei generaţii*", propulsatoarea „*unei mentalităţi noua*", compară, în numărul 4 (din 24 iunie 1922), prin condeiul veninos al lui Ion Vinea, tot acest „*bâlci politic*" cu **Marele Mut**, cinematograful fiind luat aici în sensul de haos gesticulator, din care nu se înţelege nimic, de montaj abracadabrant, ritmat în fel şi chip, un limbaj absurd, incomprehensibil, ca un mesaj incomunicabil, la care se adaugă şi inexistenţa cuvântului, dialogului. E punctul de vedere **implicit** al revistei, care, în toţi cei zece ani de existenţă, nu-şi exprimă decât o singură dată [71] punctul de vedere **explicit** faţă de

* Şi nu vulgar, à la **Academia Caţavencu**...



Scanned with CamScanner

*Ion Vinea*

cinematograf şi atunci prin articolul lui... Canudo, publicat în nr. 42 (din 10 iunie 1923), articol de care am mai amintit, cu un titlul semnificativ pentru acei ani de înverşunată „*politichie*": **Contra cinematografului de teroare.** Influenţa ideilor lui Canudo, inclusiv a celor din acest articol, faţă de avangardismul cinematografic românesc este marcantă, de aceea merită să aflăm mai îndeaproape „punctul de vedere explicit" împărtăşit de „*tânăra generaţie*" din jurul explozivei publicaţii de care ne ocupăm acum.

Suntem în plină „*epocă Caligari*", a invaziei „*spectacolului grand-guignolesc*", a filmelor patologice, cu declasaţi, când „*se accentuează caracterul spectral al unor poveşti macabre*". Departe însă de a ajunge, spune Canudo, la sugestia scrierilor unui Edgar Poe sau Hoffman, aceste filme sunt banale ca oricare film poliţist. Unor asemenea producţii le opune în schimb argumente avangardiste: „*Pe când cutare film cubist, ca* **Din zori la miezul nopţii** *sau alte filme franceze bazate pe o fabulă umană nouă şi emoţionantă, bogate într-o tehnică curioasă, ne zguduiesc fără convulsiuni morbide şi sunt tocmai de aceea adânci opere de artă*".

Pe de altă parte, dat fiind că „*emoţia vizuală rămâne dintre toate cea mai directă şi cea mai irezistibilă*", spectacolele cinematografice de teroare, bazate pe ea, sunt foarte periculoase. În acest caz, fără să aibă corespondent în altă artă, „*cinematograful apare ca o armă cu două tăişuri*". Publicul însuşi respinge acest gen de filme. Pentru că „*e o diferenţă esenţială între filmul în care teroarea e desprinsă din elementele dramatice ale ideii şi acel în care teroarea este scopul operei*". Canudo conchide că cinematograful grand-guignolesc este „*nefast pentru însăşi cauza evoluţiei artistice a cinematografului*". El cere acestei noi arte „*creaţiunea fecundă a sintezelor luminoase*". Ca atare, face apel la poeţi şi-i invită „*să se apropie de cinematograf pentru ca acesta să nu rămână numai o industrie mai mult sau mai puţin fericită sau o exploatare cinică*".

Evident, acest punct de vedere, care exclude din formele de expresie specifice cinematografului tocmai forma expresionismului,



Scanned with CamScanner

ce i-a influenţat indiscutabil evoluţia, trebuie înţeles în special sub aspectul său social şi educativ, un aspect esenţial pentru purismul avangardismului naţional, aflat de altfel în prelungirea unei concepţii sănătoase, „clasice" deja, împărtăşite, cum am văzut, de majoritatea pionierilor gândirii estetice româneşti de film. Căci prin definiţie avangarda ascunde sub haina „protestului" estetic un evident protest politic. Limbajul violent, ironic, pamfletar, înnoitor în totul al **Contimporanului**, e pe potriva atitudinii politice la fel de explozive pe care o exprimă, având drept ţel adevărul, deparazitarea societăţii, ozonarea ei.

*Ilarie Voronca*

*

Această „higenizare" politico-estetică este mai puţin proprie celorlalte reviste româneşti de avangardă, lipsite de clarviziunea politică a **Contimporanului**, frate bun cu **Facla** aceluiaşi Vinea. În schimb, componenta estetică şi spaţiul acordat cinematografului ocupă aproape tot orizontul, acest aspect devenind scop în sine. Astfel, în primul număr al revistei **Integral**, Ilarie Voronca, pledând în numele ei pentru **integralism** („*integralismul e ritmul epocei; integralismul începe stilul veacului XX*"), îi dă acestui concept un sens strict estetic, opunându-l suprarealismului obosit. Desigur, integralist, răspunzând perfect ritmului vremii, inclusiv teoriei Germainei Dulac, este şi – sau în primul rând – cinematograful.

Concept important, el capătă însă, sub pana marilor talente ale grupării, trăsături distincte, originale, anunţate deja cu un an înainte de **Contimporanul** în „*Manifest activist către tinerime*" (nr. 46/mai 1924): „*Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.)*". Totul este pus deci sub semnul integralismului, însuşi **secolul**, scrie Voronca, este **integral**. Iar cinematograful „argumentează" ideal acest punct de vedere.

În articolul intitulat chiar **Cinema**, din acelaşi număr de debut al **Integralului**, sub semnătura lui Perez (Ion Perez, autorul unor piese istorice „*multicolore*", cum le aprecia G. Călinescu), se şi afirmă



Scanned with CamScanner

B. Fundoianu

axiomatic: „*Noi nu mai descoperim – inventăm*". Şi ca dovadă se „*inventează*" şi o definiţie sui-generis a cinematografului, în termenii: „*Fantezie lucidă, feerie cerebrală, spaţiul mobil, pretext infinit al formei, forma prilej pentru lumină şi culoare, pictură dinamică.* **Sărbătoarea ideii**, *liberată în sfârşit de exprimarea statică, putându-se succede sieşi logic, viu, în forme noi, docile ei*".

Evident, e vorba de o definiţie a cinematografului avangardist. Şi drept exemplificare, pe aceeaşi pagină cu articolul lui Perez, Benjamin Fondane, alias B. Fundoianu, semnează o cronică („*de la Paris*", deci în franceză), la filmul lui René Clair **Entracte**, intitulată **Entracte ou le cinema autonôme**, aducând şi el un elogiu pur limbajului avangardist al cinematografului, în stilul lui Vertov: La René Clair „*aparatul este stăpânul. Doar ochiul său va judeca lucrurile (...). Acest ochi este (...) intuiţie directă. În cinematograf s-au numit tehnică mijloacele de a truca realitatea. De azi înainte se vor numi tehnică mijloacele de a o vedea. L'Oeil remplacera le trompe-oeil*". De altfel, la filmul lui Clair se vor mai face multe referiri în paginile revistei, el fiind considerat pentru **Integral** un model de ceea ce înseamnă cinema.

Revistă cu adevărat integrală, de sinteză, ea însăşi o sărbătoare a ideii, spectacol unic al cuvântului şi imaginii, în care conviețuiesc într-o armonie non-conformistă Picasso, Cocteau, Brâncuşi, Tzara, Minulescu, Maxy, Arghezi, Chaplin, Goethe, Mosjoukine, Breton etc., **Integral**, un fel de străbunică a **Secolului 20** de azi, propune în esenţă un **text nou**, o nouă **putere de vizualitate**, expresii aparţinând lui Barbu Florian, poate primul nostru critic de film propriu-zis, şi atribuite cinematografului, calităţilor lui integrale. Este locul aici să ne ocupăm de „*părerile despre cinematograf*" ale acestui interesant cronicar de film al **Integralului** care semnează în aproape fiecare număr al revistei ample articole teoretice, fiind prin viziunea sa asupra cinematografului un indiscutabil înainte mergător, iar prin unele idei un original precursor al lui D. I. Suchianu, cel din faza mută a filmului.



Scanned with CamScanner

Primul său articol (în nr. 2 al revistei) e intitulat **Teatru şi Cinematograf**, o temă „îmbătrânită" deja, dar mereu actuală. Care este în această privinţă punctul de vedere... integralist? „*În plină evoluţie maşinistă, s-a născut o nouă formulă de reprezentare: cinematograf sau fotogenie. Este arta care potenţează valorile. Este tocmai contrariul teatrului*". Deci o nouă „furie" împotriva teatrului, care, cu excepţia celui antic şi a **commediei dell'arte**, „*n-a însemnat altceva decât năzuinţa de a diforma viaţa. (...) Ceea ce lipseşte teatrului ca să devie (...) o expresie a epocii este textul modern. Suntem gata a crede că o altă artă mai nouă, arta mută, cu posibilităţi mai proprii vremei, ne va pregăti acest text, pe care şi-l va însuşi şi teatrul*".

Ce înseamnă însă acest „*text*", ce nu va mai opune, probabil, arta mută teatrului? Cinematograful este „*deocamdată*" o **încercare** integrală, produs al unei epoci ce tinde spre integralizare. Ca atare, tributar „*într-o mai mare măsură decât teatrul industriei şi comerţului, arta mută poartă în ea infirmitatea unei epoci încă neprecizată, a unei epoci de tranziţie*". În această fază, cinematograful apare teatral, drumul său, începând cu simplele reproduceri mecanice, culminând abia cu „*încercarea recentă de a se emancipa de teatru prin sublinierea condiţiilor sale organice (vizualitate şi ritm, v.* **Entr'acte** *de René Clair)*". Numai **commedia dell'arte** mai reuşise să introducă în reprezentare un element nou: **ritmul**. Acum cinematograful „*mult mai vast în ceea ce priveşte elementele de expresie (...) a impus teatrului o disciplină de grai*", atât în privinţa textului, cât şi în aceea a interpretării, răpindu-i „*farmecul exagerării*" (însă creaţia nu este oare o artă a exagerării?). „*Dar*, continuă B. Florian, *oricât ar avea cinematograful facultatea proprie de a da viaţă lucrurilor, o viaţă nouă specifică epocii, el nu va însemna propriu-zis ceva decât în clipa creării, ca şi pentru teatru, a textului nou*".

Ce este aşadar acest **text nou**? Chemată să-l reprezinte, „*arta mută va însemna reintegrare, atunci când plastica integralistă, arhitectura (integralistă prin însuşi scopul ei), muzica vor culmina într-un text în care suferinţa, durerea, tăcerea, bucuria, nevoia, natura, spasmul, nebunia, visul, maşina, zgomotul etc. vor trăi în egală măsură prin ceea ce cinematograful are mai important:* **puterea de vizualitate**. *Sub imboldul acestei arte, produs al unei reintegrări a formelor noi în text nou, umanitatea de pretutindeni va putea gusta în comun plăcerea unei emoţii colective. Arta va deveni de epocă şi contemporanii făurarii ei, iar textul va indica dinamica jocului şi*



Scanned with CamScanner

*calculul se va putea face fără greutate, exact aşa după cum azi ştim că într-o secundă se proectează pe ecran douăzeci de imagini de pe peliculă*".

Iată reexprimate aici, pe suportul unei certitudini însă, al unui scenariu nou, al unei puteri noi de vizualitate, idealurile contopite, despre arta viitorului, ale lui Rousseau şi Wagner: emoţii colective, spectacol total.

În articolul următor, **Cinematograful**, din nr. 3 al revistei, Barbu Florian îşi întăreşte această poziţie prin noi argumente: Cinematograful este „*unica expresie contimporană în care travaliul colectv e coordonat şi speculat pentru colectivitate*". Mai mult, absenţa obstacolului limbii „*face din cinematograf o artă internaţională*". Ciudat, el este văzut ca o sinteză de arte, din care lipseşte însă arta cuvântului, a limbii, a dialogului în care strălucesc aleşii poeţi ai **Integralului** în frunte cu B. Fundoianu şi Ilarie Voronca, cei ce proclamau: „*Vrem minunea cuvântului nou*"! Şi totuşi: „*Lanterna mişcătoare începe să devină magică*". Pentru că magia e dată de puterea de vizualitate a noii arte, care „*din complexul vieţii, n-a reţinut decât elementul esenţial reprezentativ: mişcarea*". Şi, implicit, ritmul. (În paranteză fie spus, acest lucru îl scria Caragiale cu câteva decenii în urmă, când definea **ritmul** drept **esenţa stilului**, văzând deci în el elementul vital al artei!) Ritmul, după B. Florian, aparţine însă fazei a treia a cinematografului, artei noi, avangardiste, când: „*Scenariul se modifică şi devine pretext. Ritmul îşi subliniază valoarea*". Celelalte două faze reducându-se la aplicarea invenţiei, la filme care reproduceau mişcarea, şi respectiv la imitaţia teatrală, aşa-zisul „*teatru fotografiat*", bazat pe senzaţional, pe trucaje şi pe „*star*"! Aici apare „*elementul conservator din cinematograf*", **singurul**, zice B. Florian, şi anume **capitalul** ce va dezvolta industria cinematografică.

Arta filmică propriu-zisă începe deci cu faza a treia a evoluţiei cinematografului, faza artei noi, integraliste. Şi aici se disting două direcţii: „*Cinematograful se împarte între realizarea simplificată sau stilizată până la puritate, în care armonia creează un ritm specific* (**Opinia publică** *realizat de Chaplin,* **Nibelungii** *de Fritz Lang) şi feeria, amestec de real şi ireal, modernizată, în care visul alunecă pe funia acrobaţiei americane* (**Le voleur de Bagdad** *al lui Douglas Fairbanks)*".

Foarte consecvent, urmărindu-şi firul ideilor, B. Florian atacă în continuare, bineînţeles, tema visului în articolul **Suprarealizmul în**



Scanned with CamScanner

**cinematograf**, în nr. 4 al revistei, unde Brâncuşi, asimilat, ca şi Urmuz, de avangardişti, e iar prezent, ca şi în numărul precedent, cu desene şi aforisme. Pe linia lui Ilarie Voronca care spusese, cum am văzut, că suprarealismul „*nu răspunde ritmului vremii*", B. Florian respinge şi el – parţial însă – teoria lui André Breton, întemeietorul termenului şi al curentului în discuţie, pe ideea că: „*Visul nu reprezintă întreaga existenţă umană*". De aceea: „*A privi exclusiv opera de artă ca o rezultantă a visului este o erezie; dar introducerea lui ca element de îmbogăţire a mijloacelor de expresie, ca element dominant adesea în compoziţia artistică este o necesitate*".

Sunt idei pe care le vom întâlni mai târziu, în **Curs de cinematograf**, la D. I. Suchianu, cel care va teoretiza că filmul are structura visului, aşa cum el însuşi, e sigur, avea structura avangardistului! Căci iată ce scrie B. Florian negru pe alb: „*Vagabondajul din vis, personal, eliberat de acea constrângere care îi acorda conştiinţa, trăieşte virtualmente în realizarea cinematografică*". Şi: „*În interior de sală obscură, urmărind imaginile pe ecran, de câte ori nu am simţit starea de abandon şi inconştienţă caracteristică visului? A lua parte static la o acţiune străină nouă, deci contrarie visului în care personal suntem actori, este tot atât de interesant ca şi starea de actor din vis. Dinamicul peliculei crează efectiv iluzia că trăim în vis şi luăm deci parte la acţiune*".

Dar ce este visul? „*Visul se prezintă ca un amestec de incoerenţă şi relief, exprimat vizual. Condiţii toate comune cinematografului. Suprarealismul îşi găseşte astfel realizarea mai potrivită aici decât în literatură*". Ca dovadă, „*toată opera lui Chaplin*", care nu e „*decât automatism psihic*", „*visfeeria*" lui Fairbanks **Le voleur de Bagdad** sau visul lui Malec din **Scherlock Holmes junior**. „*Suprarealismul se prezintă astfel cu afinităţi specifice pentru arta mută. De la Freud la André Breton, trecut prin toate furcile caudine ale analizei, visul se încorporează definitiv în cadrele artei mute*".

Interesant este că B. Florian nu reduce cinematograful doar la dimensiunea visului, care în fond este de natură psihică şi deci aparţine tot vieţii, realului, iar în varianta artei are o structură cu un suport perfect logic, o structură elaborată. Mai realist decât D. I. Suchianu, în interpretarea căruia totuşi, cum vom vedea, filiaţia vis-film capătă străluciri unice, criticul de film al **Integralului** consideră că: „*Cinematograful nu înseamnă reproducerea naturii sau a oamenilor, chiar dacă ar fi necesar pentru vanitatea lor acest lucru.*



Scanned with CamScanner

*Cinematograful este o artă care cuprinde totul din afara și înăuntrul omului*". Ca un adevărat avangardist, el afirmă chiar anti-avangardistic: „*Arta trebuie reintegrată în viață și poate că alături de noile curente în artă, cinematograful este sortit aceluiași destin*".

Avem aici exprimată o idee foarte modernă, foarte actuală, la care B. Florian va mai reveni în articolul cheie al gândirii sale **Perspectiva filului nou** (în nr. 6–7 al revistei), prin care în fond se delimitează de ideile avangardiste gratuite, dovedindu-se a fi un autentic cercetător cu o concepție sănătoasă despre artă, încercând teoretic să găsească un specific cinematografic când acest lucru, în lipsa sonorului cel puțin, nu era încă practic realizat. Această **căutare** este o obsesie a esteticienilor filmului din acea perioadă și o vom întâlni și la Vianu, Camil Petrescu sau la Ion Cantacuzino. „*A izola complet arta de viață* – scrie categoric B. Florian – *este o eroare*". Aceasta este poziția sa față de filmul abstract, căruia nu-i vede nici un viitor. Căci: „*Punctul principal în jurul căruia gravitează arta cinematografică, omul, nu este prin firea lui element abstract*". Mai mult: „*Viața nu cunoaște logică sau mai exact logică aparentă. Există undeva adânc, între elementele și fenomenele naturii, o legătură invizibilă și nesesizabilă brusc. Atributul acesta exclusiv al fenomenelor devine caracteristică de geniu atunci când apare în manifestarea umană. Așa trăiește fenomenul Chaplin*".

În **Însemnări despre arta mută** (nr. 5 al revistei), Barbu Florian își declarase, printr-o pertinentă analiză comparată, dragoste nemărginită pentru arta lui Chaplin și Fairbanks. Acum reia paralela și exemplele, după cum în alte numere (8 și mai ales 9) va mai reveni în mod cu totul special la acești autori preferați. Faptul este important din cel puțin două motive. În primul rând pentru că preferința sau „ierarhia" sa valorică, stabilită, cum am văzut, după criterii foarte temeinice, modifică fundamental „*perspectiva filmului nou*", cu alte cuvinte, opune filmelor avangardei, cum ar fi **L'inhumaine** al lui Marcel l'Herbier, **Entr'acte, Imagini mobile** de Fernand Léger și **Simfonia diagonală** al lui Viking Eggeling (ultimele două filme abstracte), unora dintre ele, în special **Entr'acte** și **Simfonia diagonală** găsindu-le destule calități, filmele celor doi autori totali, Chaplin și Fairbanks. Pe când pe primele le numește **încercări**, asemănându-le cu cinematograful în forma lui primară, când „*dominau cele două elemente ale artei liniștite: ritmul și fotografia*", pe celelalte le consideră ca în acest pasaj: „*arta lui Chaplin ne apare ca cea mai ideală și mai potrivită epocii care se desfășoară*".



Scanned with CamScanner

În al doilea rând, faptul este important pentru că prin această preferință este repus în drepturi principiul kantian al perfecțiunii logice în artă în paginile unei reviste de avangardă și într-un moment când se făcea elogiul incoerenței, al ilogicului, hazardului, visului... „*Încercările*" sunt privite cu îngăduință, însuși **Entr'acte** e „*prolix*", iar **Imagini mobile** „*incoerent și lipsit de disciplină*", ritmul fiind confundat cu mișcarea. În schimb, adevăratul **film nou** trăiește prin acea „*legătură invizibilă*" și chiar visul nu-i lipsit de rigoare. „*Construcția logică a filmului își crează o viață proprie*", ca în **Simfonia diagonală**, singura realizare absolută fiindcă e bazată exclusiv pe ritm. Cu atât mai mult în cazul unor filme ca cele ale lui Fairbanks și Chaplin, unde întâlnim „*surprize fără legături aparente, dar care în raportul lor par, după reflexiune, vădit logice*". După Barbu Florian, formula cinematografică ideală sau filmul nou al viitorului ar fi o îngenănare originală a artei lui Chaplin și Fairbanks: „*Am dori să vedem contopite într-un singur om cele două atitudini. Iar desfășurarea geniului acestor doi oameni, într-un decor vast, unde măsura în care ele ocupă loc în spațiu și în om, mașina, natura, sufletul, să formeze acea realizare echilibrată armonic, formulă înfruntătoare a veacurilor*".

Contribuția lui Barbu Florian la maturizarea gândirii estetice românești de film, în plin context avangardist, este remarcabilă. El dovedește o profundă stăpânire a termenilor estetici, dublat fiind de o solidă cultură cinematografică. Calitățile sale de teoretician și critic de film se remarcă cu finețe mai ales atunci când își desfășoară talentul analitic în cazul concret al unor filme ca **Feu Mathias Pascal** al lui l'Herbier, după o incursiune în istoria tendințelor cinematografice mondiale, remarcând în special „*efortul german*", influența lui Robert Wiene și Frintz Lang, sau în cazul lui **Le voleur de Bagdad**, care i s-a părut în final o „*deziluzie*", deși îl apreciază ca pe o „*realizare foarte potrivită tehnicii cinematografice, tocmai din cauza punerii în planul întâi a miraculosului*". Mai aproape de arta integralistă i se pare desigur filmul lui l'Herbier, care „*păstrează în anecdotica lui acea atmosferă pirandeliană, unde particularul, de la care de obicei autorul pornește, să devie general și uman*". Căci ei, integraliștii, sunt „*exponenții unei arte în care exagerarea nu-și are loc, iar filmul maladiv nu prezintă atracție. Pentru arta noastră sănătoasă,* **Feu Mathias Pascal** *este o încercare de eliberare, o etapă pe drumul spre care realizatorii de filme, în Franța ca și aiurea, abia râvnesc*".



Scanned with CamScanner

În fine, nu putem să ne despărţim [72] de Barbu Florian şi de **Integral** fără a nu remarca şi **portretul integralist** al lui Chaplin, din nr. 8, apoi din nr. 9/1926 al revistei (până la nr. 15, ultimul inclusiv, apărut la 1 aprilie 1928, timp de doi ani deci, nu mai aflăm nici un articol semnat de Barbu Florian şi nici un altul despre film), anticipând atâtea observaţii pe care le vom întâlni mult mai târziu în cărţile lui D. I. Suchianu sau în cartea lui Leprohon, bunăoară, dedicată marelui cineast. Totul este memorabil, dar ne mărginim, din lipsă de spaţiu, doar la câteva citate:

*„Charlie Chaplin înseamnă element omenesc în mişcare.*

*Viaţa eroilor lui Chaplin n-are limite.*

*Filmele lui Chaplin trăiesc numai printr-însul.*

*Fiecare gest e un poem.*

*Umanitatea se răsfrânge în el.*

*Vorbele n-ar avea sens nu fiindcă e vorba de arta tăcută. Dar fiinţa aceea firavă are muşchi de gumilastic şi aproape toată gama mişcării.*

*(Chaplin poate fi situat alături de Bergson, Pascal şi Freud).*

*Pentru Charlot înţelegerea lucrurilor nu e în funcţie de ceilalţi sau de posibilităţi.*

*Chaplin trăieşte din mariajul dintre psihic şi conştient.*

*Chaplin e o sursă de gesturi. O fântână arteziană cu surprize ce dezamorsează prin simplicitatea lor. Totul e de judecat în urma gestului. Arareori e posibilă prevederea.*

*Cheia acestei logici nu este universală.*

*Fiecărei surprize chapliniene îi corespunde o altă formă de cheie.*

*(El poate fi apropiat de poemele lui Villon şi de desenele lui Ingres).*

*Artist de adâncime, Chaplin nu cunoaşte epuizarea.*

*Dispreţuitor al trucului propriu-zis.*

*Chaplin a ştiut găsi în elementele fiecărui lucru sau fiinţe, ca şi în compoziţia lor, valoarea necesară pentru echilibru.*

*Creator de valori, Chaplin a găsit cinematografului una din formulele azi potrivite.* ***Piciul, O idilă la câmp, Pelerinul, O viaţă de câine, Charlot soldat*** *sau* ***Goana după aur*** *sunt poeme de sine stătătoare, ale căror cuvinte, rime şi ritm sunt imagini tulburătoare prin frumuseţea lor.*

*Sunt realizările visate de toţi cei ce au pregătit drumul practicabil al artei noi, de la Mallarmé la André Breton.*



Scanned with CamScanner

*Opera lui Chaplin poartă în ea ideologia unui temperament combativ şi optimist.*

*Vagabond genial, Charlie îşi poartă surâsul de-a lungul tuturor suferinţelor umane.*

*Chaplinismul înseamnă un nou îndemn spre altă viaţă.*

*Din tot efortul cinematografic american se degajă ideea de acţiune. Scopul este frumosul şi binele. Mijlocul este tehnica.*

*«Aux Etats Unis nous pensons que l'art cinematografique est un assemblage de manifestations scientifiques de temps actuelles» (Charlie Chaplin)".*

*

Nici o revistă de avangardă nu va mai aduce o contribuţie atât de importantă, care să-i depăşească „programul", la dezvoltarea gândirii estetice româneşti de film precum **Integral**, evident, prin pasiunea acestui înzestrat critic care rămâne Barbu Florian. Deşi cinematograful intră în preocupările lor speciale, totuşi articolele consacrate filmului se limitează aproape în exclusivitate la producţia avangardistă. Limbajul însuşi e avangardist. O perlă în acest sens este **Film sonor** de Saşa Pană (apărut în nr. 19/1929 al revistei sale **unu**), un fel de poem în proză tipic avangardistă, un amalgam de cuvinte în fond, o evidentă **ironie** la adresa filmului sonor aflat atunci în faza experimentului. Existenţa şi evoluţia cinematografului provoacă deci avangardiştilor români o literatură sui-generis, ceea ce îl face pe B. Fundoianu să scrie în prefaţa la cartea sa de **cine poeme**[73] că ne aflăm în era scenariilor **intournables**, fapt citat de însuşi Léon Moussinac, care în articolul **Agir** din nr. 8 al revistei **unu**, la rubrica – iniţiată cu această ocazie – „*Cinema*", spune că aceste poeme aparţin mai degrabă criticii înseşi decât ecranului, afirmaţie ce poate fi luată în sensul previziunii lui G. Ibrăileanu, după care literatura viitorului ar aparţine criticii. Iată, de altfel, cum îşi încheie Moussinac articolul: *„Je dirai encore que ces ciné-poèmes sont plus proches de la critique que de l'ècran même, quoi qu'il y paraisse tout d'abord. Et qu'ouvrir ainsi ce que M. B. Fondane apelle dans sa preface «l'ère des scenarii intournables», c'est encore agir essentiellement*".

Şi tot acestei „provocări" a cinematografului îi datorăm scenariul **Când se apropie despărţirea clipele devin preţioase ca diamantele**, scris de Geo Bogza şi publicat în nr. 3 al revistei sale **Urmuz**, în prima jumătate a anului '28, apărută în cinci numere la Câmpina, un scena-



Scanned with CamScanner

*Urmuz*

riu suprarealist aflat, evident, sub spiritul urmuzist, cel elogiat în manifestul revistei astfel: „*Urmuz trăieşte încă. Prezenţa lui printre noi, sfârc care biciuie conştiinţele*". Tot lui Urmuz, **unu** îi va dedica un excelent număr special (nr. 31/1930). Cum se observă, faţă de **Integral**, deşi scrise de aceiaşi oameni, aceste reviste nu resping nici un „*ism*", dimpotrivă, căci zice Bogza în manifestul amintit: „*Naşterea constructivismului, suprarealismului şi celorlalte isme dinamice, necesare vieţii noastre ameninţate cu îngheţul*".

„Polemizând" parcă cu **Integral**, „*ism*"-ul cel mai cultivat devine suprarealismul. Geo Bogza, am văzut, scrie un scenariu suprarealist, iar Saşa Pană elogiază **Un chien andalou**, proclamând tocmai principiul antilogic, căci îl apreciază, aşa cum „traduce" chiar Geo Bogza în articolul **Sărutul** (din nr. 30/1930 al revistei **unu**, paginat sub o imagine semnificativă din **Un chien andalou**), „*ca pe o izbutită realizare în imagini a unui voiaj prin lumea visului şi a inconştientului, acolo unde nu e nici logică nici raţiune nici palpabil*". Şi continuă Bogza cu punctul său de vedere: „*Dar în afară de subiect, de substanţa acţiunii,* **Un chien andalou** *este un film revoluţionar, un adevărat film revoluţionar, prin maniera cu totul descătuşată de frivolitate în care tratează scenele erotice*".

Acest tip de „*revoluţionarism*", pe care Bogza îl practica de altfel în poezia publicată în **unu**, strânsă apoi, în acelaşi an 1930, în două culegeri de versuri intitulate **Jurnal de sex** şi **Poemul invectivă**, ce au declanşat prin tonul lor chiar un proces împotriva autorului, este opus „*revoluţionarismului pur tehnic*", care a dus la alterarea spiritului invenţiei în cinematograf, odată cu alţi factori externi care i-au limitat posibilităţile de exprimare, sărăcindu-l de **hazard** şi **miracole**. Prin urmare: „*Chiar filmele care trec drept revoluţionare sunt de un revoluţionarism pur tehnic, constând în procedee care le-au permis o cât mai perfectă apropiere de realitate, când mai degrabă ar fi*



Scanned with CamScanner

*trebuit căutată o fugă de realitate*". Deci contrar a ceea ce proclama Barbu Florian şi a ceea ce Bogza însuşi va îmbrăţişa după 1933, când, prin seria extraordinarelor sale reportaje, devine pe drept cuvânt părintele reportajului românesc modern.

*Geo Bogza*

Deocamdată însă regretă faptul că sunt rare filmele care ţin de „*viziunea pură a regizorului*", abundând în schimb cele „*care necesită cheltuieli ce nu pot fi suportate decât de marii capitalişti*", ce impun o artă care „*clocoteşte retina*". „*De aceea* – scrie Bogza – e *o bucurie şi o sărbătoare a pupilei această fotografie din* **Un chien andalou**, *de o puritate desăvârşită şi ca un antidot minunat curăţă veranda ochilor de tot mucegaiul, de toate posomorârile suferite*". E o **fotografie dinamită** împotriva calofiliei, a fotogeniei starurilor („*care va submina şi va face să plesnească în ţăndări faţa cabotinizată de succese a vedetelor de până acum*"), a eroticului fotografiat „*în maniera uşuratică a ilustraţiilor din* **La Vie Parisienne**", împotriva „*dobitocilor frumoşi gen John Gilbert sau Rudolf Valentino*", a căror adulare e echivalentă cu un „*certificat de prostie omenească*". Într-un cuvânt, filmul lui Buñuel „*spală retina de impurităţile aduse pe ecran de comercianţi*".

În fine, tot pe linia acestei revolte avangardiste (via suprarealism), se înscrie şi articolul lui Saşa Pană **Şoricelul Mickey** (nr. 34/1931), care afirmă în chip singular valoarea desenului animat şi totodată poziţia explicită, după aceea ironică din poemul suprarealist **Film sonor**, a avangărzii faţă de filmul sonor. Citǎm acest articol – ce anticipează expunerea pe această temă într-un capitol special – aproape în întregime:

„*Filmul desenelor animate nu e vorbit. Mickey tace. Muzica, sonorizarea acestor filme e cel mai irefutabil triumf, poate singura justificare până azi a filmului sonor ca artă.* (...) *În filmele şoricelului Mickey sunetele nu sunt elementul de clişeu naturalist pentru zgomotele materiale din fuga, plânsul sau tumbele eroilor manevraţi*



Scanned with CamScanner

*Saşa Pană*

*de peniţa lui Ub Iwerks. Fiecare rând din metamorfozele eroilor e completat de muzica corespunzătoare stărilor sufleteşti ce acestea ne provoacă. E muzica din* **echivalenţe sonore** (S. M. Eisenstein).

*Iată dar filmul în care strigă neliniştea paralogismelor, viselor – în sălile de proiecţie e noapte – filmul în inextricabilă contingenţă cu poemul suprarealist. E scurt cât un jazz pe placa de patofon. Poate pentru că e mult anevoioasă crearea lui, poate pentru sfârşitul ca o trezire neaşteptată din vis*".

Fertila contribuţie a avangărzii – cu o deschidere care ajunge să-l cuprindă şi pe un Eisenstein! – la dezvoltarea gândirii estetice româneşti de film se încheie aici, deşi **unu** va mai trăi până la suflarea cu numărul 50, când, după 5 ani de existenţă, Saşa Pană îşi „*asasinează*" (expresia îi aparţine) propria revistă printr-un **Denunţ**, care se termină aşa:

*„Oricine eşti*
*Dacă te vei rătăci prin nesfârşitele*
*de pampas ale poemului*
*Ne vom întâlni".*



Scanned with CamScanner

# VÂRSTA MATURITĂȚII. CONTRIBUȚII FUNDAMENTALE
## Tudor Vianu

Înainte de explozia avangardismului românesc și fără să fi colaborat la vreo una din revistele mișcării, tânărul Tudor Vianu trimite în 1920 de la Viena, unde studia psihologia, revistei **Ideea europeană**, a profesorului său C. Rădulescu-Motru, articolul **Expresionismul – o estetică nouă**, iar doi ani mai târziu, de la Tübingen, unde își va lua doctoratul în limba germană cu teza **Problema valorificării în poetica lui Schiller**, trimite **Vieții românești** (nr. 10/1922) a lui Ibrăileanu articolul **Note asupra cubismului**, acestea fiind printre primele texte apărute la noi despre curentele respective. Faptul este semnificativ pentru orientarea categorică și definitivă către estetică (apoi către filosofie) a preocupărilor lui Tudor Vianu, orientare îndreptată ferm spre fenomenele culturale imediate, sensibilitatea lui fiind atrasă de mișcările artistice noi din artele plastice, muzică, teatru, critică și teorie literară etc.

Așa se explică și interesul său manifestat – tot în această perioadă – pentru cinematograf. Tudor Vianu nu a scris un sistem estetic al artelor, dar din articolele sale despre diferite arte – ale căror idei sunt apoi amplu dezvoltate în lucrările sale fundamentale, precum **Estetica** – putem deduce acest sistem. Și cum vom vedea îndată, cel mai bine el poae fi dedus din articolele despre cinematograf, înțeles ca o sinteză de arte (idee profund clarificată mai ales în faza a treia a apropierii lui Vianu de cinematograf, în anii '60).

Desigur, după cum se știe (și acest lucru trebuie fixat din capul locului), Tudor Vianu avea un **instinct clasic**, respectiv o **concepție clasică** despre artă și lume. Această atitudine se limpezea în el încă din anii când aborda cu o complexă și modernă înțelegere curentele avangardiste, căci iată ce-i scria la 15 mai 1921 lui Blaga, ale cărui prime creații poetice (**Poemele luminii** în special, 1919) s-au aflat sub influența expresionismului, la care aderase ca la „*un nou stil*":



Scanned with CamScanner

„... *Noi admirăm de câteva mii de ani acea titanică stăpânire a artistului, care înfăţişează straşnica îmbinare de pasiune şi răceală, iubire şi cruzime, subconştienţă şi claritate, încât, mai zilele trecute, m-a lăsat multă vreme gânditor o vorbă a lui Flaubert* (în **Corespondenţă**), *care, după ce enumeră pe giganţii nepătrunşi, Homer, Rabelais, Shakespeare, îi numeşte «impitoyables»,* **nemiloşi**". Pe acest temei, expresionismul „*nu poate însemna totul*", el trebuie pentru aceasta să devină clasic, „*să ajungă la* **forme**, *adică la răceală, la cruzime şi la claritate*", asemenea operelor titanilor citaţi. „*Aşa mă învaţă pe mine anticul sentiment artistic al omului*" [74]. La fel, pe baza concepţiei clasice elaborate în viziune originală, proprie, se va distanţa critic şi de alte „*isme*", inclusiv de cubism, pe care îl va considera (în **Estetica** sa) un procedeu excesiv „*care nu dovedeşte decât în ce măsură a sărăcit fantezia unora dintre artiştii moderni*".

Cu toate acestea, Vianu, mai ales în faza de care ne ocupăm, nu respinge nici o experienţă artistică nouă, dacă ar fi şi numai pentru simplul fapt că ea există. „*Notele*" despre cubism, de pildă, nu sunt nici un elogiu, nici o apărare, nici o critică a curentului respectiv: „*Cubismul există. A-l nega nu înseamnă a-l suprima. A-l dispreţui nu înseamnă a-l întrece. Pentru că există, trebuie să răspundă şi unei necesităţi...*" Apoi înţelegerea sa merge şi mai departe când afirmă: „*A trata cu intoleranţă o mişcare artistică nouă – fie ea excentrică sau anarhică – înseamnă a avea puţin simţ pentru totalităţi*". În numele acestui **simţ pentru totalităţi**, a acestui **simţ clasic**, pe care îl avea, T. Vianu se apropie fără complexe de cinematograf – şi mai ales de „*punctul esenţial, estetic*" – într-o vreme când, aşa cum odinioară, în introducerea **Esteticii** sale din 1750, Alexander Baumgarten „*îşi cerea scuze că se ocupă cu o disciplină aşa de inferioară*" (frumosul fiind, pentru filosofii leibnizieni, din care şi Baumgarten făcea parte, „*cunoştinţa confuză a perfecţiunii*"), părea „*tot atât de ciudată tăcerea cu care ştiinţa oficială înconjură arta cinematografică sau timiditatea cu care se exprimă atunci când se hotăreşte a o lua în consideraţie. Din aceste cercuri au apărut scrieri referitoare mai ales la valoarea instructivă sau morală a cinematografului, la curiozităţile lui tehnice sau de organizare. Punctul esenţial, estetic, este mult mai puţin reprezentat*".

Cu o asemenea atitudine debutează eseul **Estetica cinematografică** publicat în **Revista română**, nr. 1/1924, eseu care deschide o etapă nouă, matură, ştiinţifică, în gândirea estetică românească de film, pentru Vianu estetica fiind **ştiinţa frumosului artistic** sau, cum spune în Prefaţa la ediţia a II-a a **Esteticii** (1939), **o filozofie a artei**. Neokan-



Scanned with CamScanner

tian prin formaţie, el îşi pregăteşte estetica sa filosofică, prima lucrare de acest fel de la noi (apărută în 1934, volumul I, şi 1936, volumul II), printr-o vastă muncă de cercetare materializată prin cursul de estetică ţinut la Universitatea din Bucureşti între 1924–1934 şi prin volumele publicate în această perioadă: **Problema valorificării în Poetica lui Schiller** (1924), care constituie, cum arătam, teza sa de doctorat susţinută în 1923 la Universitatea din Tübingen, acolo unde studiaseră printre alţii Hegel, Schelling şi Hölderlin, apoi **Dualismul Artei** (1925), **Fragmente moderne** (1925), **Arta şi Frumosul, Din problemele constituţiei şi relaţiei lor** (1931), **Idealul clasic al omului** (1934) şi mai ales **Istoria esteticii de la Kant până azi** (1924). Desigur, T. Vianu îşi va elabora în continuare sistemul, definitivându-l în alte două lucrări fundamentale: **Introducerea în teoria valorilor, întemeiată pe observarea conştiinţei** (1942) şi **Filosofia culturii** (1944).

Eseul **Estetica cinematografului** se înscrie deci pe firul acestui drum viguros al preocupărilor marelui nostru savant, aflându-l în plină etapă a acumulărilor, a aprofundărilor şi a primelor delimitări concrete, când începe să-şi elaboreze şi să-şi facă publică propria viziune estetică. Un semn al acestui început este poziţia critică, apăsat exprimată în eseul pe care îl comentăm, faţă de cartea **Das Kino in Gegenwart und Zukunft** (1920) a lui Konrad Lange, fost profesor la Universitatea din Tübingen. O recenzie a acestei lucrări Vianu o publicase în 1924 în **Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială** (nr. 2), fapt prin care consemnăm prima lui apropiere de cinematograf. Era firesc ca elevul lui Karl Groos, Vianu, unul din cei mai eminenţi germanişti români, pe urmele lui Eminescu şi alături de Lucian Blaga, care a asimilat sistematic tot ce însemna cultură germană, să fi cunoscut şi cartea lui Lange, personalitate ce va fi prezentă şi în **Istoria esteticii**, vizavi de ceilalţi gânditori germani care au contribuit la dezvoltarea esteticii clasice şi moderne. Dacă în recenzia din 1922 însă Vianu se mărgineşte să expună punctul de vedere al esteticianului german şi consideraţiile sale morale faţă de cinematograf, acum, în eseul din 1924, el intră în polemică cu opiniile lui Lange.

Astfel, „*punctul esenţial, estetic*“, absent din majoritatea scrierilor dedicate cinematografului, deşi apare în cartea lui K. Lange, totuşi „*se exprimă cu violenţa unei prejudecăţi*“, o „*prejudecată anticinematografică*“, zice Vianu, căci autorul cărţii propune în final o serie de măsuri juridice împotriva cinematografului, industriei lui, ce ar sfârşi cu nimicirea acestuia. „*Om de educaţie exclusiv umanistă*“, profesorul german preferă „*natura tehnicii, retrăgându-se ca de ceva odios de câte ori întâlneşte maşina*“. Care este aşadar „*prejudecata*



Scanned with CamScanner

*anticinematografică*" a lui Lange? „*Pentru Lange, cinematograful este o tehnică fotografică*". În recenzia pe care i-o făcuse cărții, Vianu arătase că Lange aplică filmului propria definiție a esteticului ca „*autoiluzionare conștientă*", demonstrând că, față de celelalte arte care ne dau conștiința că ne aflăm în fața unei iluzii, cinematograful nu numai că nu ne-o dă, dar tinde prin natura lui să imite realitatea, să fie o simplă copie a ei, fiind destinat din capul locului „*la un realism mărginit și rob*". Mai mult, caracterul iluzoriu al celorlalte arte „*ne eliberează sufletele chiar de sugestia celor mai teribile crime*", dimpotrivă, cinematograful este o „*școală a crimei*". Care este însă „replica" esteticianului nostru?

Trebuie spus din capul locului că, în configurarea concepției sale despre cinematograf, Vianu nu vine numai cu argumente împrumutate din estetica generală (estetica cinematografică făcând parte din ea) sau din experiența sa de om de cultură, ci mai ales cu argumente împrumutate din practica cinematografică propriu-zisă. Adică **descoperite** în practică, dat fiind faptul că „*a văzut cum se ia un film*", că „*a asistat la «realizarea» unui film*".

Cunoscând mecanismul – pe care nu-l descrie – al producerii unei opere cinematografice, Vianu își înalță teoria pe principii infraestetice. El poate astfel cu ușurință să-l combată pe K. Lange – așa cum o va face și în 1928, într-un articol intitulat tot **Estetica cinematografului** apărut în nr. 412 din **Adevărul literar și artistic** și unde își dezvoltă mai nuanțat ideile din 1924, motiv pentru care, pentru a nu ne repeta, ne vom referi la acest din urmă text. Așadar, Lange reduce cinematograful la o simplă fotocopiere mecanică a realității, care se consumă în lipsa unui „*stil personal*", dovadă sceleraților și criminalitatea formate la cinematograf („*valoarea morală inferioară a filmelor stă până la un punct chiar în natura cinematografului*"). Pentru Tudor Vianu însă filmul nu e fotografie, nu e copie a unei scene jucate: „*ceea ce în film ni se prezintă într-o succesiune continuă, s-a desfășurat în fața obiectivului fotografic în mod cu totul intermitent*".

Cu alte cuvinte, Vianu respinge ideea de copie, de fotografie, prin ideea de montaj. Montajul dă o nouă configurație (și deci valoare) obiectului reflectat. „*Valoarea proiecției*, scrie cu subtilitate Vianu, *rămâne deci întreagă și originală, pentru că este cu neputință a spune că ea reproduce un model care să fi avut această valoare și mai înainte*". Astfel apare și „*sentimentul jocului*", acel „*Spielgefühl*", cum îl numește Rudolf Harms, autor, printre altele, al unei cărți **Philsophie des Films** (1926), căreia Vianu îi făcuse o recenzie în **Arhiva pentru știința și reforma socială** (nr. 1–2/1927). Lange crede că acest



Scanned with CamScanner

„*sentiment al jocului*" există numai în teatru, când actorul, după ce moare, de pildă, în scena finală, se ridică și iese la rampă să fie aplaudat. Dar în film? El există și aici, spune Vianu. Pentru că actorul care a murit în filmul cutare, apare și în următorul film. Sentimentul jocului dă sentimentul iluziei, fără de care arta nu poate exista.

În continuare, Vianu aduce și alte argumente pentru cinematograf ca artă nouă, pentru valorile lui originale care îl fac autonom. Care este specificul filmic, definiția noii arte deci? „**Cinematograful este o artă a umbrei și luminii** *(s.n.). Spectacolul multicolor al realității, cinematograful îl simplifică pentru a nu reține din el decât două valori, cu care să refacă bogăția nesfârșită a aparențelor. O asemenea simplificare este de natura artei*". E ceea ce va spune și Arnheim în **Film als Kunst** (1932) prin teoria „*mijloacelor formative*". „*Elementele diferențiale*" ale filmului față de realitate există și față de alte arte. Pictura, arată Vianu, înfățișează realitatea tridimensională prin descrierea în plan. Dar umbra și lumina picturii sunt totdeauna colorate; în realitate avem reprezetări plastice ale lor. „*Numai în cinematograf avem de-a face cu umbră și lumină adevărată și anume cu umbră neagră și lumină albă*". În înțelegerea acestei idei de **simplificare**, cum vom insista în capitolul dedicat filmului sonor, constă **esența gândirii estetice** a lui Vianu (într-o asemenea măsură, deci, filmul înrâurindu-i teoria asupra artei!).

Așadar, după Vianu, cinematograful este „*artă a luminii și a umbrei*". Talentul cineastului stă în capacitatea de a doza, de a combina cele două culori. „*În această dozare a umbrei cu lumina și în genul alăturării lor stă principalul «aport personal» al artistului, care în acest caz e regizorul. Cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului*". „*Limbajul lui propriu*", atât de modern, seamănă cu „*poezia pură*", cu „*pictura absolută*" (citează lucrările lui Kandinsky). Cinematograful, asemenea tuturor orientărilor artei moderne, încearcă „*o disociație între valoarea intrinsecă a limbajului întrebuințat și semnificația lui*", tendință care i se pare exagerată, dar care exprimă „*originalitatea artei filmului*".

Nu este uitat nici actorul, nici binomul teatru-film. „*Având la dispoziție umbra și lumina, filmul se folosește de aceste mijloace pentru a prezenta personagii în acțiune*". Artă a umbrei și luminii datorită regizorului, „*dar și arta prin excelență a actorilor*"! Făcând acum deosebirea dintre teatru și film (în urmă cu 4 ani considera cinematograful „*o umbră a teatrului*"), Vianu aduce ca argument, pentru a susține „*independența artei filmice față de teatrul scenic*", un citat din Béla Balázs, care, în 1924, publicase o carte fundamentală de



Scanned with CamScanner

estetică cinematografică **Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films** („*Omul vizibil sau cultura filmului*"): „*Actorul scenic este totdeauna dependent de un text, pe care, auzindu-l, obţinem şi criteriul de judecată al creaţiunii sale. Această împrejurare lipseşte din film*". Pe actorul scenic îl vedem şi auzim, pe cel filmic doar îl vedem, de aceea el e „*cu adevărat creator, constitutiv de obiecte*". Actorul filmic deci oferă totul „*vizualităţii*". Şi aici Vianu introduce în discuţie un alt element „*descoperit*" şi teoretizat de Balázs, care, alături de montaj, este considerat cheia de boltă a specificităţii cinematografice: **prim-planul**.

A apărut, spune Vianu, „*o categorie estetică nouă pe care celelalte arte nu o cunosc şi care a fost denumită «fantasticul apropierii»*". Lucrurile obişnuite, nebăgate în seamă, sunt aduse deodată în prim plan. Tehnica scenică nu poate realiza această tehnică a „*primului-plan*". Instantaneele de prim planuri însă, care se iau şi obiectelor, „*trebuie folosite cu mult tact*". Prin această categorie estetică nouă, cinematograful îi apare lui Vianu ca o „*artă lirică, capabilă adică să exprime în mod direct sau mijlocit reacţiile subiectivităţii omeneşti*". Deosebirea este că în timp ce poezia este o stare a momentaneităţii, filmul e o succesiune de asemenea stări. „*Filmul rămâne în definitiv o specie a invenţiei dramatice, deşi una deosebită de aceea care se realizează pe scenă*". (În 1924 scrisese: „*Fiind totuşi teatru, cinematograful nu trebuie să devină robul teatrului scenic*"). În ceea ce priveşte „*cuvântul tipărit*", adică **insertul**, Vianu îl consideră o deficienţă, dar care poate fi rezolvată prin: „*A prezenta cât mai mult şi a povesti cât mai puţin*". El poate fi ceva foarte important dacă este folosit în chipul în care un Debussy sau un Schumann şi-au dat titluri inspirate operelor lor muzicale.

În sfârşit, printre posibilităţile ce „*stau deschise în drumul filmului către perfecţiunea estetică*", fiind direct legate de un fenomen pe care legile naturii nu-l permit şi imaginaţia nu-l prevede – **trucajul** –,



Scanned with CamScanner

„*apar în cinematograf alte două categorii estetice:* **fantasticul** *şi* **burlescul,** *în care şi Konrad Lange vedea nişte posibilităţi proprii de dezvoltare ale artei filmice*". În recenzia pe care i-o făcuse cărţii lui Lange, Vianu reţinuse: „*Cinematograful nu poate să se substituie dramei, pentru că lipsindu-i elementul literar, îi lipseşte şi putinţa motivării psihologice. Iată de ce comicul absurd şi comedia burlescă este domeniul său original*". Abia ajunşi la acest punct se vede „*cât de întins este domeniul şi cât de nedreaptă rămâne condamnarea estetică a cinematografului*". De pildă, este de domeniul estetic observaţia că filmul se desfăşoară „*într-o varietate a decorului care pe scenă este cu neputinţă de realizat*".

Şi totuşi, cum am şi văzut, Vianu îi găseşte şi merite demonstraţiei lui Lange. „*Ea ne sugerează că problema etică a cinematografului este o problemă estetică*". Tot pe acea vreme şi Gorki profetiza că „*estetica este etica viitorului*". Deci problema moralităţii în cinematograf e gândită în strânsă legătură cu cea estetică. Vianu e convins că pe măsura perfecţionării estetice a filmului, atenţia spectatorilor se va îndrepta de la fabulă, de la conţinutul ei brut, la elementele care o transfigurează artistic. Evident, e vorba de „*un public mai rafinat*", a cărui „*eleganţă morală superioară va impune producţiei filmice norme şi principii corespunzătoare*". De asemenea, „*în drumul către această perfecţionare estetică*", Vianu nu uită presa cinematografică, acordându-i un rol deosebit, aspect pe care l-am semnalat atunci când am vorbit despre explozia revistelor de cinema. În dirijarea bunului gust, deci, un rol considerabil îl are critica de film, „*presa de specialitate*", care, „*inspirată de o ideologie mai înaltă*", trebuie să combată critica de gang sau comercială şi, prin intermediul revistelor de cultură, să contribuie la crearea unui veritabil climat spiritual, la „*completarea reformei etice şi estetice în curs*".

Acestea sunt în rezumat principalele idei ale unuia dintre cei mai de seamă teoreticieni români care pune bazele esteticii cinematografice la noi. Trebuie precizat însă că articolul mai sus comentat, prelungire a celui din 1924, face parte din textul unei **prelegeri** – prima de acest fel la noi – pe care Tudor Vianu a ţinut-o la 13 mai 1928 în Aula Fundaţiei Universitare, în cadrul unui ciclu organizat de Institutul Social Român cu tema **Politica culturii** şi tipărit în anul 1931 în volumul cu titlu omonim. Prelegerea se intitula **Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii**, iar părţi din ea au fost publicate ca articole în **Adevărul literar şi artistic** cu subtitlurile: **Antecedentele şi difuziunea cinematografică** (în nr. 409/1928), **Publicul cinematografelor (Din sociologia şi estetica cinematografului)**, în



Scanned with CamScanner

nr. 410/1928, **Estetica cinematografului**, articolul la care ne-am referit mai sus, **Cinematograful practic** (nr. 416/1928), **Radiofonie şi cultură** (în nr. 416/1928), **Filmul vorbitor** (în nr. 466/1929), pe care îl vom analiza în capitolul cu această temă, în continuare propunându-ne să întregim viziunea lui Vianu despre cinematograf cu alte faţete ale preocupărilor sale legate de cea mai nouă şi tânără artă a spectacolului.

Nu poţi medita filosofic asupra unei arte fără a nu avea o perspectivă istorică asupra ei. Iată de ce, din capul locului, prelegerea **Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii** demarează, ca o condiţie necesară pentru abordarea pur estetică a subiectului în chestiune, cu o incursiune rapidă, sintetică şi clarificatoare privind „*antecedentele*" cinematografului, drumul parcurs de noua invenţie din fazele primare până azi. Deşi informaţia o culege din cartea francezilor Etienne Arnaud şi Boisyvon, **Le Cinéma pour tous**, interesant este faptul că Vianu reţine tocmai ceea ce poate constitui chiar punctul său de vedere asupra istoriei.

Dacă „*originile moderne ale cinematografului se leagă de numele fraţilor Lumière*", în schimb „*genul de interes pe care îl trezeşte este străvechi*", protoistoria sa începând cu anticul teatru de „*umbre chinezeşti*" (introdus în Franţa de vestitul Séraphin, la 1784), „*lanterna magică*" şi **fantascopul** („*aparat de arătat fantome vii*") al lui Robertson. Aşadar: „*Lanterna magică, umbrele lui Séraphin şi fantascopul lui Robertson alcătuiesc oarecum perioada mistică din ceea ce putem considera astăzi drept evoluţia cinematografului*". **Perioadei mistice** îi urmează **perioada pozitivistă**, care „*începe mai târziu şi anume în legătură cu o problemă de fizică şi cu una de estetică*". Adică cu **phenakistiscopul** lui Plateau („*menit să dovedească experimental persistenţa impresiilor luminoase pe retină*") şi cu **instantaneele mişcării,** obţinute independent de Muybridge şi Marey, pe care pictura romantică, spune Vianu, însufleţită de sentimentul dinamic al mişcării, le reprezentase ca pe unul din motivele sale cele mai caracteristice, precum în pânza lui Géricault **Alergările de la Epsom** (1822), ce înfăţişează un adevărat instantaneu al unor cai în cursă de galop. „*O dată cu obţinerea fotografiei succesive, principiul cinematografiei moderne era găsit, şi toate perfecţionările introduse ulterior de Demeny, Edison şi fraţii Lumière contribuiră ca aceştia din urmă s-o poată prezenta în curând ca pe o artă nouă*".

În continuare, Vianu ni se relevă ca **sociolog de film**, fiind preocupat de acel aspect care priveşte „*puterea de difuziune a cinematografului*", pentru a demonstra că „*succesul lui actual rămâne neegalat*". Un prim exemplu: o anchetă a arătat că numărul persoanelor care



Scanned with CamScanner

văd un film este **covârşitor** faţă de acela al cititorilor **Bibliei**, „*una din cărţile fundamentale ale omenirii*". Al doilea exemplu: se estimează că în lume există 50 000 de săli de cinema, un film ce-ar urma să fie difuzat în toate aceste săli ar înregistra 150 de milioane de spectatori. Şi sunt astăzi multe filme, zice Vianu, care se bucură de o asemenea uriaşă răspândire. Urmează apoi exemple legate de investiţiile de capital. U.S.A. investesc anual pentru înscenări de filme 200 de milioane de dolari. În America industria cinematografică ocupă locul al patrulea printre marile industrii, iar în Germania locul al treilea. Încrederea capitalului este justificată de beneficii. Filmul lui Griffith **Naşterea unei naţiuni**, de pildă, a raportat 25 de milioane de dolari numai din locaţii! Urmează o cifră din domeniul producţiei: pentru realizarea filmului **Regina din Saba** de William Fox au fost necesari zece mii de figuranţi! Mari aglomerări omeneşti au început să se concentreze în jurul studiourilor de filme. Aici este citată „*cetatea filmului*", Hollywood, făcându-se apoi pentru prima oară o „introducere" sociologică în culisele „*uzinei de vise*", cu tot ce avea ea mai pitoresc şi original.

Această înflorire spectaculoasă a cinematografului, Vianu o pune pe seama capitalului, înscriindu-se astfel şi el în rândul celor care susţin – cum am văzut - că şi la noi, ca şi aiurea, dezvoltarea cinematografului e „*problemă de capital*". Prin urmare, adevăr irefutabil, cinematograful este „*o expresie a civilizaţiei capitaliste contemporane. Fără capitalul care face posibile marile industrii, filmul actual nu ar fi putut merge la îndoita lui desăvârşire tehnică şi estetică*". Şi tot „*însuşirile civilizaţiei capitaliste ale lumii moderne*" explică interesul universal pentru cinematograf şi uriaşul său câmp de răspândire. „*Pentru a ne convinge de acest adevăr trebuie să ne întrebăm din cine se compune principalul public al cinematografului*". Răspunsul îl ia dintr-o lucrare a Emiliei Atlenloh, **Zur Soziologie des Kino**, care, deşi a apărut în 1914 şi s-a folosit de statisticile oraşului Mannheim, exprimă nişte tendinţe pe care Vianu le considera generale şi actuale (în 1928 deci) şi pe care şi noi le mai putem considera şi azi valabile.

Prima constatare este că „*cel mai numeros public al cinematografelor îl oferă muncitorimea activă în întreprinderile din industrie şi comerţ*". Tineretul reprezintă apoi, din această categorie, „*procentul cel mai mare*". Lumea meseriaşilor dă o frecvenţă mult mai redusă. În fine, o categorie exceptată sunt persoanele care „*cultivă un interes politic sau spiritual de un alt ordin*". Aşadar, comentează la rândul său Vianu, „*clientul cel mai obişnuit al cinematografelor (...) este omul maselor moderne*", care, negăsind „*un conţinut de viaţă în activi-*



Scanned with CamScanner

*tatea umilă și anonimă pe care el o consacră industriei și comerțului contemporan*", îl „*găsește*" evadând în lumea de iluzii a filmului, idee pe care am susținut-o și noi cu exemple și statistici la zi în volumele **Lumea modernă și cinemagraful** (1984) și **Actualitatea și filmul** (1995). Atunci însă când „*profesiunea acordă omului un conținut de viață, interesul pentru cinematograf descrește*". Este cazul meseriașilor, acelor mici patroni de ateliere sau lucrători independenți, al celor care se pun „*în slujba unui ideal politic, etic sau științific*". În consecință: „*Când un astfel de conținut de viață nu îl găsește nicăieri, muncitorul se refugiază în cinematograf. Aci află el o compensație a urâtului adunat în acele lungi ore consacrate fabricii sau magazinului, cărora el le-a rămas indiferent și străin*".

Sociologia cinematografului, în raportul spectacol-difuzare, capătă precizări clare acum: „*Adresându-se acestui public, cinematograful se adresează publicului cel mai numeros. El este un spectacol popular. El este și un spectacol colectiv, pentru că provoacă grupări omenești...*". Dar spre deosebire de alte sărbători rousseau-iste ale poporului, în sălile de cinema lipsește conștiința că te bucuri în comun, „*însuflețirea și stimularea în plăcere*". Psihologia spectatorului de cinema este deci determinată de condițiile concrete care fac din cinematograf un „*spectacol popular și în același timp colectiv*", limitat doar la „*plăcerea de a privi*". Dar cercetarea sociologică a însușirilor acestui tip de spectacol, pe care și Harms în cartea sa îl numise „*artă colectivă*", fără să dezvolte ideea „*în toată consecvența*", îl conduce pe Vianu, firesc, tot către „*punctul esențial, estetic*".

Ce adaugă, deci, cercetarea sociologică esteticii cinematografului? Tocmai explicația care face din el, așa cum avea să spună mai târziu un estetician de talia lui Georg Lukács – ce aparține, indiscutabil, aceleași familii de spirite cu cea a gânditorului nostru – „*o artă veritabilă și mare*". „*Mai întâi,* spune Vianu, *fabulația unui film are un mare grad de generalitate și caracterele pe care le prezintă sunt totdeauna tipice*". Trăsăturile particulare lipsesc aproape cu totul produselor imaginației cu o largă accesibilitate. „*Este cazul cinematografului, care își duce fabulația și caracterele până la un nivel de generalitate și tipism care se învecinează cu convenția*".

Dar arta însăși este convenție, mai exact, un sistem de convenții prin care artistul surprinde cu finețe și nuanță trăirile cele mai delicate ale sufletului sau verosimilitatea vieții. Are și cineastul o asemenea posibilitate? Are, răspunde Vianu, așa cum o mărturisesc „*numeroase producții din repertoriul mai nou*". Cinematograful deci, prin „*talentul actorilor și bunul tact al regizorilor*", depășește literatura



Scanned with CamScanner

modernă tributară unui „*particularism al inspirației*" și vine „*să ocupe locul acestei arte pentru popor, pe care altădată o dețineau marile eposuri naționale, seria lungilor balade eroice pe care rapsozii le cântau publicului adunat în drumul lor*".

Cu mult înaintea lui Mitry, Barthes, Eliade și altor mitologi contemporani, care s-au apropiat și de fenomenul cinematografic, departe de a se ralia acelor „*oameni de gust*" care învinuiau cinematograful că nu poate prezenta „*lucrurile sufletului*" decât cu grosolănie, Tudor Vianu îi atribuia spectacolului filmic, în fond, rolul mitului modern, fiind pentru civilizația secolului 20 ceea ce erau odinioară marile mitologii ale lumii. Iar taina săvârșirii acestui „*miracol*" se află în capacitatea cinematografului de a **înfățișa caractere tipice**. Nu puțini din actorii însărcinați cu interpretarea acestor roluri tipice „*au devenit adevărați eroi populari, ca unii ce încarnează vreuna din categoriile dramei vieții moderne, după cum un Roland sau un Charlemagne îndeplineau aceeași funcțiune pentru ascutătorii epopeelor medievale*".

Prototipul unui asemenea erou tipic, un adevărat mit modern, este Charlot, personajul unui „*om de geniu*", al lui Charlie Chaplin. „*Meritul și faima lui se atribuie faptului că în cinematografia contemporană, rod al civilizației capitaliste, el a știut să întrupeze un om, victimă, satiră vie și răscumpărare a acestei civilizații*". Descriindu-l, ca tip și personaj, pe urmele portretului consacrat lui Chaplin de Béla Balázs, Vianu arată cum „*rușinează el civilizația prin ingeniozitate personală*", conchizând: „*Geniul lui Chaplin a descătușat astfel în filmul modern un curent de eticism, care-i lipsea*".

Filmele lui Chaplin sunt văzute deci ca o reacție la lipsa de eticism a cinematografului industrial, atribuit acelui capitalism care a făcut din exploatarea noii invenții un „*spectacol popular și colectiv*". Așa cum a procedat o firmă ca „*Pathé Frères*", bunăoară, care „*a abandonat cinematograful încă de la începuturile sale lipsei de gust a maselor*". Revenind la argumente și date sociologice, furinizate de data aceasta de M.H. Baege în volumul **Soziologie des Volksbild-ungswesens** (1921), Vianu arată cum producția de filme a urmat această „*pantă fatală*" răspunzând gustului acelui public descris mai sus, „*ostenit de o muncă mecanizată*", care „*venea să se compenseze într-un spectacol care pe de o parte să nu ceară nici un efort al spiritului, iar pe de alta să biciuiască îndeajuns nervii*".

Așa s-a născut **filmul imoral**, așa-zisul „*Schundfilm*", ce îndeplinea de minune cele două condiții. În fața acestei primejdii, dat fiind și



Scanned with CamScanner

faptul că tineretul era publicul majoritar, s-a pus problema socializării industriei de filme şi chiar a interzicerii spectacolelor cinematografice. Însă, cum observa Baege, „*nu invenţia minunată în sine a cinematografului purta vina situaţiei, ci numai întrebuinţarea care i s-a dat*". Ca dovadă că s-a ajuns, cum am văzut că s-a întâmplat şi la noi, doar la crearea unor comisii de cenzură, la care s-au adăugat unele măsuri poliţieneşti privind reglementarea frecvenţei tineretului la cinematograf, crearea unor cinematografe model (**Musterkino**) şi a unor asociaţii care să pledeze pentru sporirea valorii educative a filmelor.

În fine, problema moralităţii filmelor a făcut obiectul Societăţii Naţiunilor care a hotărât convocarea la Paris a unui mare congres internaţional al cinematografului (1926), încheiat cu o rezoluţie semnată de 31 de ţări şi 13 organizaţii internaţionale, în care problema în discuţie s-a extins la aceea a evitării producerii de filme capabile „*de a trezi sau de a hrăni ura popoarelor între ele sau de a perpetua ideea de război*".

Acest congres recunoaşte deci cinematografului uriaşa capacitate de influenţare a conştiinţelor, calitatea de instrument de propagandă, înaltul lui rol politic, pe care îl „decretase" Lenin încă din 1919. Aspectul semnalat însă este cel al unei propagande negative, respectiv al unei moralităţi îndoielnice. Dar cum am arătat, din polemica indirectă cu Lange, pentru Vianu imoralitatea sau criminalitatea, ca şi elementul propagandistic, adăugăm noi, nu stau în natura cinematografului. Interesant este că pe baza cercetării sociologice a fenomenului, el ajunge la înţelegerea estetică profundă a acestei naturi. Ajunge la acea idee atât de actuală încă şi anume la concluzia că **problema etică a cinematografului este o problemă estetică.**

În sfârşit, în prelegerea sa Vianu se ocupă şi de **cinematograful practic** – în cele de mai sus luase în considerare numai filmul artistic –, adică de „*filmul ştiinţific şi filmul educator, în îndoita lui funcţiune de film de cultură generală pentru publicul cel mai larg şi film didactic, pentru toate ramurile şi treptele învăţământului*". Şi la acest capitol esteticianul român demonstrează o solidă informaţie, făcând o completă expunere, cu exemple adecvate, a tuturor preocupărilor legate de aceste genuri de filme, cu accent pe marea lor importanţă culturală şi formativă. Şi întrucât „*la noi terenul este încă virgin în această privinţă*" (probabil că Vianu nu cunoştea precursoratul savantului Gh. Marinescu în domeniul filmului ştiinţific odată ce îl citează ca pionier pe „*renumitul chirurg francez Dr. Doyen, care, din*



Scanned with CamScanner

*1898, şi-a filmat unele din operaţiile sale*), propune un program de politică culturală, cum ar fi crearea unui „*organ central*" ce ar urma, printre altele, să organizeze „*învăţământul şi propaganda culturală prin cinematograf, luând iniţiativa producerii de filme noi, aceea a schimbului internaţional, a răspândirii filmului instructiv şi a înzestrării şcolilor cu aparatele necesare. Tot în sarcina acestei organizări ar cădea şi încurajarea producţiei naţionale pe terenul artistic, în sensul unor realizări estetice cât mai desăvârşite*".

Pentru Vianu, aşadar, rolul cinematografului – una din cele mai minunate invenţii tehnice a timpului – „*nu este acela de a spori confortul vieţii sau de a ajuta la producerea de noi bunuri materiale, ci de a contribui la cultura noastră spirituală, ocazionând un gen nou de satisfacţii estetice şi punându-ne la îndemână un nou instrument de cultură şi cercetare ştiinţifică*". El a studiat cinematograful – aşa cum va proceda şi cu radiofonia – pe latura raporturilor dintre tehnică şi cultură într-o manieră nemaicunoscută la noi până atunci, extrăgând toate foloasele estetice din această cercetare desfăşurată pe direcţiile evolutive ale fenomenului şi în contexte inedite, cum ar fi, bunăoară, .introducerea în premieră în cursul de estetică (1927–1928) a unor expuneri dedicate artei filmului, vorbind chiar de o **doctrină a cinematografului**, pe care o credea consolidată deja, la a cărei edificare în orice caz şi-a adus o remarcabilă contribuţie.

Multe din ideile sale, inclusiv din cele privind filmul vorbitor şi color, cum vom vedea la locul potrivit, sunt încă actuale, valabile, mai ales pentru tranziţia pe care o suferă azi „gustul public" şi la noi, depăşind deci condiţia tehnică a „*artei tăcute*", pentru că noua invenţie a fost privită din unghi estetic, sub specia unor principii de creaţie general-eterne. Tudor Vianu ne oferă, indiscutabil, imaginea unui fondator complet în acest domeniu complex al cinematografiei, pe care, analizând-o, cu o informaţie la zi, sub toate aspectele triadei producţie-operă-difuzare, o consideră un factor esenţial de civilizaţie şi cultură, indispensabil pentru înfrumuseţarea lumii, a viitorului ei.

## Mihail Dragomirescu şi „Clipa cinematografică"

„*Domnule profesor, consideraţi cinematograful o artă?*" Când Ioan Massoff, neobositul cronicar şi reporter, aflat la originea atâtor documente-mărturii ale scriitorilor şi personalităţilor culturii noastre, îi punea lui Mihail Dragomirescu această întrebare cu care debu-



Scanned with CamScanner

tează interviul din revista **Cinema** (nr. 2, din 15 ianuarie 1925, an de grație pentru arta filmului), *„Conu Mihalache"*, cum i se mai spunea public vestitului autor al **Științei literaturii,** era însuși Președintele comisiei de control al cinematografelor. Calitate onorantă, prestigioasă, deși nu tocmai comodă, ingrată uneori, cum reiese din articolul explicativ **Cum funcționează Comisia de Cenzură. Câteva lămuriri necesare**[75], având de înfruntat în primul rând „rezistența" proprietarilor de săli, dar și pe cea a opiniei publice, intrând nu o dată în polemică cu personalități de talia lui Nicolae Iorga, care în revista sa **Neamul românesc** îl acuză că a lăsat să treacă un film imoral, Mihail Dragomirescu fiind nevoit să-i replice prin articolul **Opoziție seacă**[76].

Acest dublu sentiment, de altfel, de apreciere și de negare, avea să umbrască câteva decenii numele și munca unuia din cei mai originali gânditori români. *„În mintea contemporanilor* – scria în același an 1925 finul diagnostician care a fost Pompiliu Constantinescu – *ecoul personalității d-lui Dragomirescu se zbate între hulă și admirație"*[77].

Nu mai departe decât traiectul atitudinii unui critic de marca lui Eugen Lovinescu, care a trecut, așa cum se vede și din corespondența sa cu Mihail Dragomirescu, de la sentimentul de admirație pentru acesta la cel de ironizare, de batjocură atunci când, de pildă, îi atacă concepția estetică și interpretarea dată poeziei lui Eminescu **Somnoroase păsărele** într-o serie de articole purtând titlul **Estetica integrală, O întâmpinare** (devenit în volum **Știința literaturii și Somnoroase păsărele**) și **Locul crimei**[78]. Replicile lui Mihail Dragomirescu stârnind și mai mult spiritul persiflator al lui Lovinescu într-o dispută în care, trebuie să recunoaștem, dreptatea, mai ales în ceea ce privește interpretarea poeziei lui Eminescu, era de partea acestuia din urmă. Important este însă de reținut aici „atmosfera" creată în jurul distinsului Profesor. Această atmosferă neprielnică i-a atras calificativul de *„dogmatic"*, care a acoperit ani de zile o operă inedită, al cărei fir roșu s-a constituit din reliefarea și apărarea pricipiului autonomiei esteticului.

Avea să fie meritul elevului său cel mai bun, Tudor Vianu, care, înțelegând din capul locului valoarea gândirii lui Mihail Dragomirescu, îi repune opera în adevărata ei lumină, printr-o prezentare sintetică, științifică, devenită un text de referință[79]. Este vorba de Lecția de deschidere a cursului de Estetică și critică literară la Facultatea de filosofie și litere din București pe care Tudor Vianu o expune la 20 ianuarie 1939, printre auditori aflându-se ca invitat de onoare *(„consimțind să vină în mijlocul nostru")* și Mihail Dragomirescu *(„fostul elev,* mai zice la un moment dat Vianu, *ține el astăzi prelegerea în*



Scanned with CamScanner

*fața profesorului său"*). Începând prin a vorbi despre *„rolul epocal al lui Țitu Maiorescu"*, procedând la o cercetare istorică, noul profesor ajunge să spună că *„ideile d-lui Dragomirescu se dezvoltă din temelia asigurată de T. Maiorescu"*, căruia, printr-o fericită continuitate a gândirii românești, i-a fost elev. Deci o continuitate Maiorescu – Dragomirescu – Vianu.

Prin urmare, dacă: *„Autonomia esteticului este marea cucerire a lui Maiorescu"*, prin ideea autonomiei esteticului înțelegând *„ideea despre dreptul creației estetice de a fi prețuită în ea însăși"*, Mihail Dragomirescu va fi considerat un fondator al **criticii literare,** așa cum Vianu, la timpul său, va fi considerat de către G. Călinescu un **fondator în domeniul esteticii**: *„Iată de ce astăzi, când denumirea de critică literară trece pentru întâia oară pe eticheta unei catedre aparținând învățământului superior, se cuvine a recunoaște în personalitatea d-lui Mihail Dragomirescu nu numai pe un înaintaș, dar pe un deschizător de drumuri"*.

Față de istorism, psihologism și impresionismul critic, care au introdus în secolul trecut relativismul critic, opera lui Dragomirescu, constituindu-se în opoziție cu acestea, polemizând, bunăoară, cu școala filosofico-istorică a lui Sainte-Beuve, Taine și Brandes, introduce **principii sigure,** *„putința criticii de a formula judecăți de valoare universal valabile"*. Într-o epocă în care incertitudinea era ridicată *„la rangul de concepție de viață"*, dogmatismul lui M. Dragomirescu înseamnă tocmai *„afirmarea nevoii de siguranță și permanență ca niște condiții elementare ale culturii"*. Astfel, *„dogmatismul"* devine **clasicism,** înțeles ca o *„revenire la esențial, la miezul interesant al lucrurilor"* sau ca **arta litotei**, cum îl definește Vianu. **Principii sigure, judecăți categorice, ideea generatoare, opera ca organism psihofizic, capodopera ca frumosul în sine, personalitatea artistică, literatura ca știință, clasificarea operelor, integralismul** sunt tot atâtea concepte – bazate pe idealul clasic al artei – pe care M. Dragomirescu le urmărește cu **consecvență** de-a lungul unei elaborări unitare ce se întinde pe o perioadă de peste 30 de ani, începând cu **Critica „științifică" și Eminescu** (1895), care conține **in nuce** direcțiile ulterioare ale gândirii sale, și terminând cu **Știința literaturii** (1926), **Principii de literatură** (f.a.), **Teoria poeziei** (1927), **Integralismul** (1929).

Așadar, întrebarea lui Massoff îl găsea pe Mihail Dragomirescu în plină afirmare și concretizare a puterii sale creatoare. Dacă în acea perioadă Vianu aborda cinematograful într-o primă fază a **formării** sale, în cazul lui Dragomirescu acest lucru se petrece în condițiile în



Scanned with CamScanner

care el îşi elaborase, îşi desăvârşise chiar sistemul, un sistem filosofic, integralist, întemeiat – aici e noutatea – pe estetică, pe studiul artelor, pe natura capodoperei în special, văzută ca o realitate psihofizică de sine stătătoare. De unde şi principiul dragomirescian extras de Vianu: *„Critica trebuie întemeiată pe estetică şi estetica pe filosofie"*.

Când M. Dragomirescu dă pentru **Cinema** acest răspuns: *„Desigur, cinematograful este o artă de agrement în primul rând, în al doilea rând de instrucţie şi numai în al treilea rând de ideal artistic"*, înţelegem de ce *„numai în al treilea rând"*, pentru că am văzut care este idealul său artistic, un ideal clasic dezvoltat pe concepţia organologică a artei şi pe *„marea linie a idealismului estetic"*, cum spune Vianu, adică pe linia gândirii lui Platon, Kant, Hegel, Goethe, Schopenhauer. Mai mult, pentru a înţelege cu adevărat *„părerea despre cinematograf"* a lui Dragomirescu trebuie să înţelegem **clasificarea** pe care el o face artelor, operaţia aceasta fiind, după acelaşi Vianu, o *„lucrare esenţială a criticii"*, iar pentru M. Dragomirescu însuşi *„piatra de încercare a unei teorii estetice"*. **Clasificarea artelor** se şi intitulează, de altfel, capitolul VI al Esteticii sale generale, de care se ocupă în Partea a II-a a **Ştiinţei literaturii,** numită chiar **Estetica integrală,** aceasta având două secţiuni: **Estetica generală** şi **Estetica literară.**

Dacă pentru M. Dragomirescu estetica integrală este totodată deductivă şi inductivă, în dorinţa de a uni cele două rădăcini clasice ale esteticii, cea a lui Platon şi aceea a lui Aristotel, el ajunge firesc, în **Clasificarea artelor,** să afirme că *„arta nu e nici imitaţia naturii, nici* **homo aditus naturae.** *Imitaţia este falsificatoare, iar omul adăugat naturii nu înaintează nici pe om, nici natura. Sinteza dintre suflet şi natură, a esteticii integrale, e cu totul altceva: este crearea unei noi existenţe, care nu e nici suflet, nici natură, sau este amândouă în acelaşi timp, dar pierzându-şi firesc caracteristicile proprii. Este psiho-fizicul sintetic, în deosebire de psiho-fizicul analitic al ştiinţei şi psiho–fizicul concret al Pragmaticei. Este, cum ştim, lumea fiinţelor psiho-fizice, pe temeiul afectivităţii..."*[80]. Odată definitivă arta, clasificarea artelor se va face în funcţie de acest din urmă temei.

Astfel, pentru Dragomirescu există trei arte primitive sau fundamentale: **arhitectura** (artă intelectuală), **muzica** (afectivă) şi **danţul** (volitivă), *„cele în care helenii au atins perfecţiunea: templele, himnurile, procesiunile"*. Muzica, artă pur afectivă, are alături alte două arte afective: o muzică intelectuală şi o muzică energetică. *„Muzica intelectuală este Poezia, muzica energetică nu îndrăznim să spunem că e Cinematograful, care este mai mult pictură voliţională şi poezie*



Scanned with CamScanner

*mută, dar, dacă nu e cinematograful, sigur e că trebuie să se mai ivească o artă cu caracterul succesiunii, subiectivității și afectivității energetice, care să se coordoneze, pe lângă Muzică, cu Poezia".*

Iată, așadar, contextul în care se încearcă clasificarea cinematografului în raport cu definirea lui. Derivând dintr-o artă fundamentală, fiind muzică energetică, definiția cinematografului e totuși incertă *(„mai mult pictură voliționlă și poezie mută")*, nu depărtată însă de definițiile avangardiste (**integralismul** însuși fiind o filosofie în consonanță cu gândirea europeană a timpului). Probabil că acest paragraf – care se referă la cinematograf – din **Știința literaturii,** ca și lucrarea însăși, erau de mult elaborate, dacă într-un articol anterior apariției cărții, publicat la 1 dec. 1925 în **Clipa cinematografică,** se face trimitere la capitolul **Clasificarea artelor**! Cu toate acestea, articolul din nr. 7 al **Clipei cinematografice,** intitulat **Ce fel de artă e cinematograful?,** surprinde prin decizia cu care este clasificat și definit cinematograful. Acest fapt constituie, fără îndoială, o urmare firească a contactului des pe care M. Dragomirescu îl are cu cinematograful, cu problemele lui practice, în calitate de Președinte al Comisiei de cenzură, cât mai ales consecința unei serioase meditații pe marginea naturii estetice a noului mijloc de expresie și a filmelor vizionate, activitate concretizată într-o serie de articole publicate în revista regizorului de film Horia Igiroșanu, sculptor la bază, **Clipa cinematografică,** sub-intitulată *„Organul asociației prietenilor cinematografului"* (A.P.C.).

*M. Dragomirescu*

Mihail Dragomirescu colaborează la această revistă chiar de la primul ei număr (10 iulie 1925), impunându-i demnitate estetică prin nivelul cugetării și temele abordate: **Cinematograful estetic** (nr. 1), **Esteticism și sensualism în cinematograf** (nr. 2), **Cinematograful instructiv** (nr. 3), din nou **Cinematograful estetic** (nr. 4), **Quo vadis** (nr. 5-6), **Ce fel de artă e cinematograful?** (nr. 7), **Cum funcționează**



Scanned with CamScanner

**Comisia de Cenzură** (nr. 8-9), toate acestea în 1925, ca să continue în 1926 cu: **Opoziţie seacă** (nr. 10), **Filmul şi Opera de artă** (nr. 11), **Critica şi cinematografia** (nr. 12).

Deşi **Clipa cinematografică** are o viaţă relativ scurtă (1925–1928), totuşi numerele care ni s-au păstrat (nr. 1–12 şi 19–22), deci marea lor majoritate (ultimul datând din oct. 1928), conservă imaginea unei publicaţii cu un program ambiţios, menit, aşa cum afirmă H. Igiroşanu în **Scopul nostru,** evident, în numărul inaugural, să apere *„cinematograful cinstit şi serios"*, să slujească *„scopul educativ al filmului"* şi mai ales să lupte pentru crearea unei industrii cinematografice româneşti, pentru *„filmul de artă făcut în ţara noastră cu mijloacele noastre"*, printre animatorii acestei cauze citându-i pe Mihail Dragomirescu, Liviu Rebreanu, Brătescu-Voineşti, A. de Herz, Victor Eftimiu: *„E un ideal pentru care s-a născut să lupte şi revista noastră"*. Şi, într-adevăr, **Clipa cinematografică** urmăeşte cu consecvenţă acest program, sprijiindu-se din capul locului pe colaborarea constantă a unei personalităţi ca Mihail Dragomirescu, legându-şi numele, am putea spune, de originalitatea gândirii sale estetice, cum vom vedea pe larg, reuşind în felul acesta să depăşească simpla condiţie a unei foi frivole de cinema, cum erau multe în epocă, şi să devină o revistă teoretică, poate prima – şi ultima, deocamdată! – de acest fel la noi, care să pledeze, cu înflăcărarea-i cunoscută distinsului Profesor, pentru atâtea idei nobile şi în primul rând pentru *„cinematograful estetic"*.

Desigur, semnătura lui M. Dragomirescu atrage şi alţi coaboratori preţioşi. Astfel, întâlnim numele lui G. Murnu, care în articolul **Cinematograful şi Arta** (nr. 1) aduce argumente în favoarea unuia din scopurile principale ale revistei, acela de a convinge statul să finanţeze filme naţionale. După cum în favoarea superiorităţii universale a cinematografului, a marelui său rol social şi educativ argumentează cu temei şi înflăcărare G. Lungulescu într-o pledoarie **pro domo** care spune aproape totul prin titlul ei: **Influenţa morală şi importanţa pedagogică a cinematografului în evoluţia intelectuală a României** (nr. 21). De asemenea, semnalăm colaborarea lui Alex. Demetrescu, prin **Ceva despre scenariu în cinematograf,** care e un fragment din cartea sa, comentată de noi la locul potrivit (nr. 10). Al. Bilciurescu e prezent cu două interesante articole, în nr. 21, **Chopin, amantul,** dedicat monografiilor romanţate (vezi şi cronica filmului **La valse de l'adieu,** după Chopin), şi **Cinematograf şi Teatru,** referitor la „conflictul estetic", niciodată aplanat, dintre aceste arte, distingând între elementul pur dinamic al filmului şi cel melodramatic al teatrului.



Scanned with CamScanner

Tot un interesant articol teoretic, **Comedia în cinematograf,** semnează şi Isaiia Rădăcini, colaboratorul lui Igiroşanu la filmul **Iancu Jianu,** cu care proiectase şi scenariul filmului **Tudor Vladimirescu şi revoluţia de la 1821.** El arată că în cinematograf comedia se rezumă la aspectul distractiv, că, doar cu excepţia lui Chaplin, comedia cinematografică nu se află *„la un rang de artă, la un rang analog literaturii"* (*„Ce echivalent are în cinematograf comedia lui Molière?"*), pledând pentru ridicarea comediei la un nivel intelectual.

Remarcabilă este şi colaborarea lui Pierre d'Allik, care îşi publică aici **Prefaţa cursului de Mimodramă** (Psihosinteza), adaptând-o la situaţia dificilă a filmului din România, dedicându-şi chiar **Manualul de Psihosinteză** *„celor ce vor să lupte pentru filmul naţional"* (nr. 19). Soluţia lui este **„specializarea** *pentru film prin cursul de mimodramă"*, în acest sens studiul său **Drama şi Mimodrama,** din nr. 20/1927 al revistei, fiind o contribuţie serioasă la clarificarea estetică a specificului celor două arte în discuţie, filmul şi teatrul, clasificare posibilă prin teoria **jocului,** concept definit ca *„parte dinamică a artei în sine"*, ca **produsul artistic** comun atât teatrului, cât şi filmului, dar care le şi diferenţiază *„enorm"* (jocul actorilor în film, de pildă, trebuind să fie subordonat *„cerinţelor tehnice ale aparatului de filmat"*).

Larga deschidere a **Clipei cinematografice** mai poate fi dovedită şi prin colaborarea lui... Marcel L'Herbier, cunoscutul regizor francez fiind prezent cu un material de nuanţă sociologic-prospectivă, **Despre viitorul cinematografului** (nr. 22), circumscris *„spiritului critic francez"*: pentru 75% dintre francezi cinematograful nu există, deşi el continuă să meargă înainte! Spiritul critic francez, spune L'Herbier, se află între extremele: *„cinematograful este zeu"* şi *„cinematograful nu există"* sau *„moare"*, realitate foarte actuală pentru Franţa, care poate fi regăsită, de pildă, în comentariile celei de-a 40-a ediţii a Festivalului internaţional al filmului de la Cannes!

Pe de altă parte, pentru a marca momentul la zi al cinematografului autohton – fixat în jurul filmelor **Ţigăncuşa de la iatac, Păcat** şi **Năbădăile Cleopatrei** – se publică un text inedit de istoria filmului, semnificativ chiar prin titlu: **Evoluţia filmului românesc** de I. Vulpescu (în nr. 1) unde – document preţios – se indică anul de naştere a filmului românesc, 1911, când *„se fac primele încercări temerare pe teren cinematografic, montându-se câteva mici comedii, destul de simple ca subiect şi tehnică, mulţumitoare însă ca interpretare"*. Cu aceste tipuri de materiale se marchează o altă preocupare a revistei, profilarea pe probleme ale filmului naţional. De evidenţiat în acest sens



Scanned with CamScanner

un articol entuziast despre **Manasse** (în nr. 6) sau paginile dedicate lui Horia Igiroşanu însuşi pentru filmul său **Iancu Jianu** (nr. 22).

De altfel, activitatea de publicist şi de animator a regizorului care deschide seria peliculelor cu haiduci în cinematografia noastră este impresionantă. În fiecare număr al revistei sale – aşa cum va proceda şi secretarul ei de redacţie, Ovid Bordenache, autorul unor articole pertinente –, el semnează materiale dintre cele mai diverse, care îi reflectă marea pasiune pentru cinematograf, de la cronici de filme, cum ar fi (în nr. 5) aceea la **Năbădăile Cleopatrei,** în care vede un pas înainte pe calea înfăptuirii unei industrii cinematografice româneşti, sau articole despre reclamă (**Reclame imorale,** în nr. 4) la articole teoretice (**Geniala contrazicere a maestrului Paul Wegener,** în nr. 21, unde atacă problema talentului şi a *„cizelării"* lui) sau mai ales acuzatoare, dezvăluind indiferenţa statului faţă de situaţia grea în care se află filmul autohton (**Statul sugrumă producţia românească,** în nr. 19; **Fapte, nu vorbe...,** în nr. 20; **Duşmanii filmului românesc,** în nr. 22). Atât de mult este implicat în destinul dramatic al cinematografului naţional încât în orice faptă, cum ar fi, de pildă, înfiinţarea *„Sindicatului ziariştilor cinematografici profesionişti"*, vede un mare pas înainte întru înfăptuirea deziderateului suprem (nr. 22), pe care îl pregăteşte cu tot talentul său de cineast şi de animator, însăşi revista sa fiind, cum am văzut, Organul A.P.C. şi îndemnând, cu fiecare gând, la *„adunarea tuturor forţelor pentru crearea filmului românesc, singurul în stare să ne vorbească deschis, de la suflet la suflet, despre trecutul neamului şi toate comorile ce stau ascunse şi neexplorate în inima poporului nostru"* (nr. 7).

Desigur, una din aceste *„forţe"*, o forţă de prim rang, este Mihail Dragomirescu. Serialul său de articole dă revistei o deschidere şi o demnitate nemaiîntâlnite până atunci în vreo altă publicaţie de cinema. El este Profesorul, Vocea competentă, Necesitatea în stare să lege un dialog trainic între o artă şi un public în căutare de sine. El este Autoritatea, deci, de care avea nevoie *„momentul"*, *„clipa"*, pentru a-i da un impuls de durată. Ca dovadă că M. Dragomirescu, când se apropie de cinematograf, ca şi mai tânărul său confrate, T. Vianu, abordează fondul problemei, *„punctul esenţial, estetic"*. El se întreabă „dogmatic" **Ce fel de artă e cinematograful?** şi răspunde cu experienţa unei Opere la edificiul căreia a lucrat peste 30 de ani.

Dar, aşa cum spuneam, **Clipa cinematografică** îi oferă posibilitatea să dezvolte, să explice ceea ce în **Ştiinţa literaturii** doar enunţase, doar definise şi clasificase timid. Aici, între nr. 1-12, culminând cu



Scanned with CamScanner

articolele din nr. 7 şi 11, însăşi gândirea sa „cinematografică" evoluează. Până a vedea însă cum se petrece acest lucru, trebuie reamintit şi arătat mai pe larg că înainte de 10 iulie 1925, data apariţiei **Clipei cinematografice** şi, deci, a articolului său **Cinematograful estetic**, M. Dragomirescu îşi făcuse deja cunoscută *„părerea despre cinematograf"*, întâi în **Cinema** (nr. 2/15 ian. 1925), cu prilejul interviului pomenit, luat de Massoff, şi a doua oară în **Filmul** (nr. 30 din 14 martie 1925), răspunzând la populara anchetă a revistei.

Să revenim, aşadar, la interviul din **Cinema.** Aici distinsul profesor încearcă pentru prima oară să definească cinematograful, evident, aşa cum se practica în epocă, prin raportare la teatru. Şi, mai precis, prin ceea ce îl **deosebeşte** de teatru. *„Pricina e mai întâi faptul că cinematograful fiind suprafaţă şi nu volum, impresiile sunt prea fugitive şi, al doilea, fiindcă e mai înainte de toate fotografie şi nu pictură. Oricât de perfect ar fi jocul actorilor, el n-are un leit-motiv continuu care să ne silească a da un relief unitar elementelor semnificative din evenimentul reprezentat. La teatru avem cuvântul care dă acest relief; la cinematograf, explicările. Cinematograful este în lumea modernă ceea ce mimul era în antichitate. Dar în acelaşi timp cinematograful e superior mimului prin faptul că poate excita curiozitatea la culme. În excitarea acestei curiozităţi, el cade adesea în sensualism, care uneori merge prea departe. Dar oricum ar fi, curiozitatea aţâţată prin exhibiţiuni de rafinerie extraordinară în reprezentările de agrement, poate fi aţâţată şi prin reprezentarea realităţilor puţin cunoscute sau inaccesibile. În această direcţiune cinematograful poate aduce servicii imense instrucţiunii şi educaţiunii tineretului".* De reţinut aici, în această încercare rudimentară de a defini cinematograful, capacitatea lui de **a excita curiozitatea,** într-un sens bun sau rău. Revine statului sarcina de a încuraja reprezentaţiile bune şi de a le cenzura pe cele nefaste. Şi tot statului i se acordă încrederea că va *„acţiona cât de curând"* pentru a crea *„sub cerul nostru, cu lumina noastră, în cadrul frumuseţilor noastre naturale, o fabrică de filme potrivite cu ţelurile noastre naţional-umanitare".*

Ideea este reluată în **Filmul,** unde *„părerea despre cinematograf"* devine vehement critică: *„Filme româneşti bune avem puţine. Propaganda culturală va trebui să facă mari sacrificii pentru a putea construi filme naţionale. Până atunci – numai cu filme streine, nu se poate organiza şi întări cum trebuie sufletul românesc".* Mai ales că cinematograful – explicat tot prin raportare la teatru – este o artă superficială: *„Cinematograful este teatru mut cu două dimensiuni. El*



Scanned with CamScanner

*va fi mai mult distractiv, până la rafinerie și instructiv până la pedanterie, dar nu va putea înlocui nici teatru, nici școală. El se adresează numai la partea superficială a sufletului nostru; rar când ni-l răscolește în adâncuri, dar și atunci pentru puțină vreme".*

Verdictul este pripit. Vianu spunea că atunci când judecăm o artă trebuie să avem în vedere operele ei de vârf, cele în care ea și-a putut da măsura puterii sale expresive. În opinia lui Dragomirescu despre cinematograf prevalează deocamdată aspectul sociologic și instructiv față de cel estetic. Și acest lucru era firesc dacă ne gândim în ce calitate își exprima el punctul de vedere. Pe de altă parte, e greu de presupus că cinematograful și-a propus vreodată să înlocuiască școala sau teatrul. Sau cartea: *„Cinematograful bine, complet și cu măsură întrebuințat poate deveni unul din cele mai însemnate mijloace ale educației populare. Cartea o va face însă în mod mai trainic".*

Este evident că în această fază M. Dragomirescu are mari rezerve față de *„cinematograful estetic"*, deși e o contradicție în a crede că cinematograful poate fi un însemnat mijloc de educație în afara vehicolului său principal, cel estetic! Nuanța îi scapă, pentru că nu face încă distincția între industria cinematografică și arta filmului. În orice caz, el nu vede în cinematograf o cale **profundă** de educație, dimpotrivă, îl privește, cum afirmase și în **Cinema,** ca pe o armă cu două tăișuri: *„Cinematograful este cel mai popular instrument de educație și distracție; dar și de destrăbălare și corupție".* De aici – necesitatea cenzurii. Care trebuie să promoveze doar *„filmele culturale"*, clasificate după scopul lor, fie instructiv, fie estetic: *„Culturale sunt: sau filmele direct instructive, cum sunt acelea care arată misterele naturii sau diferitele meșteșuguri omenești; sau filmele care, fără să aibă scop instructiv, ne reprezintă în mod* **decent** *și* **estetic** *tablouri sau acțiuni interesante".*

Clasificarea aceasta, metodă caracteristică autorului **Științei literaturii**, este determinantă pentru desfășurarea în continuare a concepției sale asupra cinematografului. De altfel, Dragomirescu își și intitulează primele articole din **Clipa cinematografică** în funcție de această clasificare – valabilă și azi –, opunând cinematograful estetic și cel instructiv celui *„sensual"* (numit și *„destrăbălat"*, *„tichilos"*, *„școală a corupției"*, *„școală a crimei"* etc.). Sub semnul acestei dispute, sub semnul Cenzurii, în fond, născute în numele dreptei educații publice, se înscrie și noua încercare de definire, de înțelegere a cinematografului. Pledoaria se face, bineînțeles, pentru *„cinematograful estetic"*, căruia i se dă dinainte câștig de cauză.



Scanned with CamScanner

Dar are *„cinematograful estetic"* atributele operei de artă? Deocamdată însă nu interesează dacă cinematograful este artă şi ce fel de artă este, ci dacă noul mijloc de expresie, presupus de valoare, dându-i-se **a priori** acest credit, poate **forma** gustul estetic al spectatorilor: *„Unul din instrumentele cele mai însemnate pentru educaţia gustului public şi-a instrucţiei generale* – scrie din capul locului M. Dragomirescu în primul număr al **Clipei cinematografice** – *este desigur cinematograful"*. Credinţa sa ar fi că: *„Gustul publicului nostru se formează uşor"*. În acest scop, zice, s-a introdus şi cenzura (*„împotriva destrăbălării din şcoală"*, ca să se interzică *„difuzarea de filme ticăloase"*, ca să se oprească cumpărarea de *„filme fără valoare artistică"*). El crede, deci, în cenzură ca într-o forţă magică, terapeutică, făcătoare de miracole: *„Dacă în cenzura filmelor imorale s-a făcut minuni şi în direcţia gustului estetic se poate face"*. Preşedintele Comisiei de Cenzură a filmelor devine, în înflăcărarea sa, un mesager al purificării utopice: *„Ei bine, precum s-a ajuns la purificarea morală şi civică, tot aşa se poate ajunge şi la purificarea estetică"*. O dovadă în acest sens ar fi că în ultimul timp filmele cele mai frecventate *„au fost cele care întruneau superioare condiţiuni estetice"*. Cu toate acestea, gustul estetic, care, după Dragomirescu, pare un dar înnăscut, *„trebuie să fie ajutat în dezvoltarea lui"*, fie *„printr-o cenzură de stat"*, fie *„prin cenzura unei publicistici luminate"*, aşa cum şi-a propus s-o facă **Clipa cinematografică.**

Chestiunea este reluată în nr. 4 (25 sept.) al revistei, sub acelaşi titlu, **Cinematograful estetic**, prezentându-ni-se, după câteva luni deci, progresele care s-au făcut în direcţia îndreptării gustului estetic al publicului şi a *„intereselor cinematografiştilor"*. Dacă acum cinematografele nu mai sunt *„şcoale ale crimei"*, cum erau înainte de înfiinţarea Comisiei de Cenzură, au rămas în schimb *„şcoală de corupţie"*, bătălia cu filmele care poartă microbul desfrâului fiind mai grea întrucât, pe de o parte, *„publicul cel mare iubeşte instrucţiunea; dar mai mult iubeşte distracţia"*, iar, pe de altă parte, datorită ambalajului cu care peliculele respective înşeală gustul publicului neinstruit, uşor coruptibil.

Întreg acest mecanism, redus la conceptul de *„rafinerie"*, M. Dragomirescu îl demontase cu subtilitate în articolul **Esteticism şi sensualism în cinematograf,** apărut în nr. 2 (10 aug.) al revistei, care constituie o primă mostră a gândirii sale estetice şi filosofice aplicate la cinematograf. Iată mai întâi cum pune chestiunea: *„Cea mai însemnată şi cea mai grea problemă în artă şi mai ales în artele începă-*



Scanned with CamScanner

*toare, cum e cinematograful, este deosebirea ce trebuie să facem între plăcutul în reprezentare şi între estetic. Suntem obişnuiţi la fiecare moment să confundăm ceea ce place vederii şi auzului cu ceea ce place ochiului şi urechii...*" Şi urmează o definiţie a frumosului pe care n-am întâlnit-o în nici una din lucrările sale fundamentale: „*Frumosul nu începe decât de atunci când, prin senzaţiile de văz şi auz, ni se deschide poarta spre înţeles adânc al lucrurilor, când adică aceste senzaţii se subordonează simţământului superior că ceea ce vedem şi auzim este partea* **necesară** *şi* **integrantă** *dintr-o fiinţă superioară de sine stătătoare, ce are particularitatea de a sălăşlui şi de a trăi în sufletul nostru pentru a ni-l hrăni cu o încântare cu adevărat dumnezeiască*".

Un astfel de frumos viu, organologic, de sine stătător, identificat în concepţia sa cu capodopera, constituie adevăratul ideal spre care trebuie să tindem. Mai ales că „*acest ideal trăieşte confuz în sufletul tuturor...*" Spre el însă se ajunge urcând trepte... „*Şi prima treaptă sunt tocmai senzaţiile plăcute de auz şi văz*". Or acestea, dacă te opreşti la ele, sunt înşelătoare. Şi cei care se înşeală cel mai uşor, crede autorul, sunt negustorii de frumos, „*cinematografiştii*". Iată de ce negustorul de frumos îi dă publicului, în loc de **adevărata frumuseţe,** „*otravă în pilule aurite*". Dar „ambalajul" nu se vinde simplist, căci negustorul, observă acum Dragomirescu, e viclean, viclean fără voie poate, datorită acelui „*ideal ascuns şi obscur existent în sufletul fiecăruia dintre noi*".

Confuzia aceasta, ce se mai poate numi ignoranţă, lipsă de cultivare a gustului artistic, dar şi afacere, duce indiscutabil la o confuzie de substanţă între senzual şi estetic, duce, cu alte cuvinte, la o compromitere a esteticului: „*Şi astfel se ajunge la blocarea unui film senzaţional în care sensualismul cel mai desfrânat se amestecă cu esteticul, având ca punct de trecere de la unul la altul* **rafineria,** *care nu e altceva decât sublimarea sensualismului, care imitează esteticul*".

„*Rafineria*" ar fi deci ceea ce place văzului şi auzului, adică „*simţurilor teoretice*", cum le-a numit Hegel, şi nu ceea ce place minţii. Mimând esteticul, excitând curiozitatea la culme în direcţia senzualului, ea poate uşor înşela publicul, mai cu seamă pe cel neinstruit, avid după spectacole ieftine. Iată de ce experimentatul Profesor vede în educaţia estetică a spectatorilor o necesitate de prim ordin. Ar reveni **Cinematografului instructiv,** cum se şi intitulează articolul din nr. 3 al **Clipei cinematografice,** sarcina să rezolve „*cea mai grea problemă în artă*", în arta începătoare mai ales, care e cinemato-



Scanned with CamScanner

graful, şi anume aceea de a deconspira **rafineria** cea născătoare de confuzii şi de a face saltul de la simţuri la înţeles, prin distincţia dintre plăcere şi estetic, dintre, cum am spune noi azi, nonvaloare şi valoare.

Mihail Dragomirescu are în acest sens ideea introducerii unei instruiri de tip **cinematecă** şi dă ca model practic Ateneul Român, care, sub conducerea dr.C. Anghelescu, s-a transformat într-un lăcaş de înaltă cultură, posedând, pe lângă biblioteci, şi săli de cinematograf. Aici, cu filme care deja s-au cumpărat (în valoare de trei milioane de lei!), s-ar putea organiza adevărate sărbători culturale: *„Ar fi vorba ca cinematograful instructiv să nu funcţioneze singur decât numai o parte din timp, cu preţuri minimale. Iar în fiecare zi sau măcar de două ori pe săptămână rularea filmelor să fie precedată de conferinţe scurte, de exerciţii muzicale şi de declamaţii prin care să se facă cunoscut şcolarilor sau marelui public tot ceea ce, pe diferite terenuri, este mai solid în cultura românească îndeosebi"*. Şi pe bună dreptate crede, aşa cum s-a adeverit mai ales prin crearea cinematecilor, când s-au generalizat intens, că *„aceste reprezentări vor deveni unul din cele mai însemnate focare de cultură din ţară"*.

Fără îndoială că un film care ar intra în programul unei astfel de cinematici ar fi **Quo vadis?,** care l-a entuziasmat (datorită, în primul rând, jocului lui Jannings), şi căruia îi dedică două articole, unul prin care îl anunţă (nr. 5), prilej de a adresa însuşi cinematografului întrebarea din titlu: *„Unde mergi? sau mai precis: Încotro vrei să ne duci?"*, întrebându-se totodată dacă cinematograful va duce la artă sau la compromis, alunecând – după gustul publicului, care cere *„plăcerea senzuală"*, şi al *„cinematografului"*, care aleargă după profit – *„pe drumul rafinăriei şi sensualităţii"*, şi celălalt (în nr. 6), prin care îl prezintă ca pe una din cele mai valoroase creaţii cinematografice, dat fiind că *„pune în relief partea de simplitate şi statornicie în credinţă"*.

După cum se poate lesne obseva, chiar şi în această fază, gândirea despre film a lui M. Dragomirescu stă sub semnul dublei sale calităţi: cinematograful este privit când din unghiul cenzorului, *„al slujitorului cetăţii"*, deci ca fenomen sociologic, când din unghiul original – dar încă timid – al teoreticianului. În calitate de teoretician el nu uită de sarcina cu care e investit de societatea timpului, iar în calitate de cenzor nu se poate abţine să nu se întrebe în legătură cu destinul estetic al noii arte. Încercând să împace în una şi aceeaşi persoană două scopuri care nu întotdeauna merg bine împreună, teoreticianul poetizează, utopizează chiar, deseori, realitatea, iar omul legii, omul



Scanned with CamScanner

practic, cel care se simte parcă dator să dea „*câteva lămuriri necesare*" despre felul „*cum funcţionează Comisia de Cenzură*", extrapolează esteticul, caută să-l investească cu un nefiresc rol procustian!

Cu următoarele articole teoretice însă – când intrăm deja în faza ultimă, cea mai matură şi definitivă a gândirii „cinematografice" a lui Mihail Dragomirescu, în care îşi spune **integral** cuvântul – se abordează frontal problema naturii artistice a filmului. Autorul nu se mai întreabă ca un sociolog: „*Încotro merge cinematograful?*", ci ca un filosof al artei: „*Ce fel de artă e cinematograful?*" Astfel ajungem la „*punctul esenţial, estetic*", la punctul de legătură cu Opera, respectiv cu **Ştiinţa literaturii.** O şi spune chiar din capul locului: „*În împărţirea artelor pe care o fac în Estetica generală, fundamentul Ştiinţei Literaturii, a trebuit să mă întreb şi ce fel de artă e cinematograful. Răspunsul ce l-am dat nu e hotărâtor, dar poate că va interesa publicul şi-l va orienta asupra plăcerii ce va putea aştepta de la dânsul. În împărţirea mea* – continuă M. Dragomirescu – *sunt trei arte fundamentale: Arhitectura, Muzica şi Danţul, toate având cracteristica de a* **nu** *imita natura şi de a corespunde, cea dintâi – Intelectului, cea de-a doua – Simţirii şi cea de-a treia – Voinţei sau Energiei noastre, adică celor trei manifestări fundamentale ale sufletului nostru*".

Apoi explică pe rând ce fel de arte sunt aceste arte fundamentale, după care urmează **Tabloul celor nouă arte,** cu precizarea, în paranteze, a naturii fiecăreia:

**Pictura**
(intelectual-sentimentală)
**Sculptura**
(intelectual-intelectuală)
**Muzica**
(sentimental-sentimentală)
**Opera**
(volitiv-sentimentală)

**Arhitectura**
(intelectual-volitivă)
**Cinematograful**
(sentimental-volitivă)
**Poezia**
(sentimental-intelectuală)
**Danţul**
(volitiv-volitivă)

**Teatrul**
(volitiv-intelectuală)

Definiţiile pe care Dragomirescu le dă aici sunt mai clare ca în **Ştiinţa literaturii.** Muzica e, aşadar, o artă pur sentimentală. „*Ea se coordonează cu Poezia, care e un fel de* **muzică a ideii** *şi deci o artă sentimental-intelectuală*" şi cu cinematograful, care totuşi „*având mişcare şi succesiune, şi adresându-se direct emoţiunii, este un fel de*



Scanned with CamScanner

**muzică a energiei** – *o artă* **sentimental-volitivă**". Ca atare: *„Cine va realiza în Cinematograf* **muzica mişcărilor,** *care va fi analogă cu muzica ideilor din Poezie, va ridica filmul la rangul de* **operă de artă**".

Dar ce este în concepţia lui Mihail Dragomirescu opera de artă şi ce înţelege el mai lămurit prin **muzica mişcării,** dat fiind că cinematograful, ca şi celelalte arte „derivate", este definit nu prin el însuşi, prin căutarea unui centru, unui specific, cum o făcuse Vianu, de pildă, ci prin raportare la o artă considerată fundamentală sau primitivă? Iată de ce autorul simte nevoia să revină asupra acestor probleme, cărora le dă noi explicaţii în **Filmul şi Opera de Artă** (nr.11/1926), al doilea articol de referinţă pentru interesul major al lucrării de faţă. *„Un film este un tablou mişcător* – arată el de data aceasta –, *în care farmecul nu-l face tabloul, cât mişcarea lui. Filmul trebuie să prezinte un complex de mişcări nu numai armonice, dar şi expresive. Filmul este, cum am mai spus şi altădată,* **muzica mişcării** *precum poezia* **muzica gândirii,** *iar* **muzica** *însăşi muzica simţirii. Filmul, opera poetică şi opera muzicală sunt arte succesive, arte sufleteşti şi fiecare este menită să reprezinte una din cele trei laturi ale sufletului omenesc: simţirea-muzica, gândirea-poezia, mişcarea-filmul".*

Această înţelegere modernă a filmului, **ca un complex de mişcări armonice şi expresive,** ca o **muzică a mişcărilor sufleteşti,** devine posibilă prin considerarea lui ca artă de sine stătătoare, ca idealitate estetică autonomă, diferită de înţelegerea filmului ca industrie, ca *„prilej de distracţie"*, cum este privit el în general. Cu alte cuvinte, devine posibilă când filmul depăşeşte condiţia ultimă şi capătă atributele esteticului definit: *„El trebuie să se prezinte cu caracterele operei de artă, caractere pe care acum le are numai parţial şi anume numai când se întâmplă să joace un mare artist"*. M. Dragomirescu priveşte deci fenomenul din perspectiva filmului ideal, a capodoperei cinematografice. El înţelege şi configurează natura cinematografului pe baza a ceea ce filmul ar putea să fie. Lucru firesc dacă ne amintim că **Ştiinţa literaturii** se ocupă numai cu studiul capodoperelor şi dacă ştim că ele sunt *„simboluri ale sufletului omenesc", „fiinţe psihofizice de sine stătătoare"*, în afară de timp, spaţiu sau cauzalitate. Mai mult, ele sunt însăşi ideea divină de frumos, de frumuseţe.

Din capitolul XI **(Concluziune)** al acestei cărţi aflăm că *„frumuseţea închisă într-o capodoperă este singura adevărată frumuseţe. Frumosul, cu alte cuvinte, nu se găseşte nici în natură, nici în suflet, ci numai în lumea compusă din natură şi suflet, în acelaşi timp, în lumea psiho-fizică. Ea reprezintă o formă a adevărului deosebită şi*



Scanned with CamScanner

*de adevărul intelectual şi de adevărul practic*". Ea reprezintă, aşadar, **adevărul afectiv.** „*Frumuseţea capodoperei este încântarea* **dezinteresată, sufletească** *şi* **adâncă** *faţă de* **adevărul afectivităţii umane** *închis într-însa*". În fine, specie psiho-fizică, capodopera literară „*se coordonează cu* **capodopera muzicală** *şi cu* **capodopera filmică,** *fiind o artă afectiv-intelectuală, o muzică a gândirii subiective ce se desfăşoară succesiv*". Mutatis mutandis, capodopera filmică ar fi o artă afectiv-volitivă, o muzică a mişcării (energiei) subiective (sufleteşti) ce se desfăşoară succesiv.

Revenind la articolul din **Clipa cinematografică,** este evident că la acest concept de capodoperă filmică şi, implicit, la frumosul închis în ea se gândeşte M. Dragomirescu atunci când spune că filmul „*trebuie să se prezinte cu caracterele operei de artă*"*!* O şi afirmă în continuare, de altfel, aplicându-şi teoria integralistă, cu noi câştiguri, la film: „*Cel mai însemnat caracter este* **intangibilitatea formei.** *Un film va fi frumos cu adevărat când toate mişcările de ţinută, de mimică, de mişcare ale personagiilor vor fi aşa redate ca nici o schimbare esenţială să nu mai fie posibilă*". Şi mai departe: „*Opera de artă este concepută ca fiind absolut* **invariabilă** *în formele de exprimare, deşi absolut variabilă în ce priveşte interpretarea. Şi această însuşire trebuie s-o aibă şi filmul*".

Este o idee centrală a sistemului lui M. Dragomirescu, ştiut fiind că pentru el arta este una, invariabilă, fără evoluţie, trăind veşnic prin intangibilitatea formei, având, cu alte cuvinte, **caracter permanent,** precum Adevărul, Frumuseţea şi Binele. „*Un al doilea caracter al operei de artă este să poată rămâne în sufletul celui ce o cunoaşte un* **izvor permanent de emoţiune estetică**". Or acest lucru nu-i posibil decât printr-o receptare infraestetică sau, cu vorbele lui Dragomirescu din **Ştiinţa literaturii:** „*Frumuseţea unei capodopere nu se poate simţi decât după ce a fost* **complet asimilată**", la fel după cum o capodoperă nici nu poate fi cercetată şi judecată – ni se va spune în Prologul **Integralismului** – „*până ce mai întâi nu o introducem* **cu totul** *în conştiinţa noastră*".

Dar această identificare a receptorului cu opera, trăirea şi retrăirea ei creatoare, este o idee pe care Dragomirescu a exprimat-o mai întâi în articolul din **Clipa cinematografică:** „*Opera de artă nu trăieşte cu adevărat decât în sufletul nostru (...), în conştiinţa noastră*". Ca să continue cu această profundă observaţie: „*Adevărata frumuseţe nu stă în realitatea succesivă sau simultană a cunoaşterii, ci în* **amintirea** *ei*". Prin urmare, eu îmi aduc aminte de o operă, de frumuseţea ei, sau, altfel spus, ea îmi este izvor permanent de emoţie estetică numai



Scanned with CamScanner

dacă am trăit-o cu adevărat, dacă – presupunând că am această capacitate – am asimilat-o complet, dacă am introdus-o cu totul, atunci când am luat contact cu ea, în conştiinţa mea. Aici regăsim ideea **anamnesis**-ului socratic. Dar acest lucru, **nota bene**, nu-i valabil (şi nici posibil) decât în cazul capodoperelor, al marilor opere artistice. Căci în rest, zice Dragomirescu, în ce priveşte filmele, bunăoară, *„cum le-am văzut, le-am şi uitat"*. Le ţine minte, dar parţial, numai pe cele în care joacă Mosjukine sau Veidt, Asta Nilsen sau Brengner. Şi mereu cu gândul la capodopera cinematografică, Dragomirescu încheie cu convingerea că numai atunci când şi regizarea şi textul se vor ridica la nivelul jocului genial al unor asemenea actori şi ne vor atinge *„adâncurile mistice ale sufletului nostru"*, numai atunci deci *„va fi posibil să gustăm filmul în aducerea noastră aminte"*.

Remarcabila contribuţie a lui Mihail Dragomirescu la fondarea gândirii estetice româneşti de film nu se termină însă aici. Ea are ca punct final, cum e firesc pentru un întemeietor al criticii literare, tocmai chestiunea criticii de film, abordată pentru prima oară de pe poziţii atât de importante. *„Cu cât cinematografia se apropie mai mult de artă* – îşi începe pledoaria Dragomirescu în articolul **Critica şi cinematografia** (nr. 12 din 1 mai 1926) – *cu atât se simte, faţă de ea, o mare lipsă. Lipsa criticei"*. Şi continuă cu o opinie mai veche: *„Cinematograful este izvorul cel mai puternic de emoţiuni psihologice (...). Este cea mai recreativă şi cea mai populară născocire, care de foarte multe ori poate fi şi instructivă. Dar, până acum, oricât de meşteşugită ar fi, cinematografia rămâne o artă minoră, chiar când e instructivă"*. Deci pentru Dragomirescu filmul este o artă de viitor, căci între ceea ce ar trebui să fie şi ceea ce este, există o prăpastie. *„Ceea ce este"* seamănă în cel mai bun caz cu divertismentul. *„Ca şi varieteul, ca şi circul, ca şi cântecul lăutarilor, filmul nu face apel decât la partea superficial-distractivă din noi"*. Mai mult, referindu-se probabil la maculatura pe care o vede cu toptanul în calitate de cenzor şef (făcând din nou greşeala de a generaliza): *„Filmele nu ne tulbură, nici nu ne pun pe gânduri"*, dimpotrivă, ele, cum bine ştim, *„ne excită simţurile"*, contrar adevăratei arte care *„nu scoboară sufletul"*. Desigur, excepţia există: când sunt atraşi mari actori din teatru (*„Nibelungii, Nyn dovedesc această preocupare"*). Publicul însă preferă senzaţionalul, iar *„cinematografiştii"* fac reclama lui. *„Cinematografia începe prin ceea ce sfârşeşte literatura, care, în chestie de reclamă, începe să-i ţină pasul"*. Cu alte cuvinte, e ca un măr putred care s-a apucat să-l strice şi pe cel sănătos, de-alături.



Scanned with CamScanner

În sfârşit, după această parantează cunoscută, revine în final la ceea ce ne interesează aici: *„De critică, în chestia filmelor, nimeni nu vorbeşte, decât poate clevetirile rivalilor – clevetiri care însă nu sunt critică, din moment ce au substrat interesat şi personal. Aşadar lipseşte critica. Şi ce folositoare ar fi pentru cultivarea gustului public dacă, prin gestu-i energic, ar înlătura filmele rău întocmite, filmele şterse şi îngumate, filmele fără sens, fără spirit, fără concepţie"*. Deşi activitatea criticii de film *„nu s-a înfiripat încă"*, Mihail Dragomirescu, acest autentic dădător şi creator de speranţă pentru toate căile filmului românesc, încheie cu nădejdea că aşa cum critica *„a fost rezolvată faţă de reprezentaţiile teatrelor"*, tot astfel *„va trebui să fie rezolvată şi faţă de reprezentaţiile cinematografice"*.

## Camil Petrescu

O cu totul altă concepţie privind cinematograful şi arta spectacolului în general o are Camil Petrescu comparativ cu ceilalţi doi fondatori, Tudor Vianu şi Mihail Dragomirescu, pe care-i considera, pe primul, *„nu numai un mare erudit în problematica frumosului, dar şi un excepţional scriitor, creator de limbă literară, în cel mai bun înţeles al cuvântului"*[81], iar pe fostul director al **Convorbirilor critice** printre puţinii noştri critici care *„au pus atâta pasiune perseverentă şi atâta seriozitate convinsă în studierea fenomenului literar"*, **Institutul de literatură** creat de el fiind *„dacă nu o pepinieră de critici, cel puţin una de viitori buni profesori de limba română"*[82]. Într-adevăr, faţă de M. Dragomirescu, de pildă, care aprecia cinematograful ca fiind (încă) o artă minoră, motiv pentru care însăşi critica lui lipseşte, pentru Camil Petrescu, în schimb, noul mijloc de expresie este o artă majoră, iar *„existenţa cronicarului de film are prestigiu artistic"*.

Aceste prime gânduri despre cinematograf, tânărul autor al **Jocului ielelor** (1918) – piesă căreia îi urmează, până în 1926, **Act veneţian, Suflete tari, Danton, Mitică Popescu, Mioara** şi ciclurile de versuri **Ideea** şi **Ciclul morţii,** acesta publicat întâi în **Sburătorul literar** al lui E. Lovinescu, „descoperitorul" său – le exprima cu o maturitate impresionantă. Lucru explicabil dacă ne gândim că apropierea de cinematograf a lui Camil Petrescu nu era întâmplătoare, transformându-se într-o adevărată pasiune, menţinută constant toată viaţa, dovadă nenumăratele sale articole partizane despre regia de teatru şi film, însemnările din jurnal, ca şi contribuţia sa practică datorată



Scanned with CamScanner

efortuirilor depuse pentru crearea cinematografiei naţionale. Şi aici trebuie să includem în primul rând atât scenariile pe care le-a scris (nefructificate, din păcate, până în prezent): **Bălcescu, O aventură în tren, O fată într-o iarnă, Divorţul doamnei D., Dacă Dumnezeu ar fi vrut să nu iubim femeile,** cât şi sinopsis-urile **Mioriţa** (scenariu proiectat să-l realizeze împreună cu Mihail Sadoveanu; s-ar fi vrut o prelucrare a baladei după cercetarea variantelor ei), **Trenul destinului** şi **La Moreni.** Acest formidabil drum, aşadar, era pregătit de o experienţă de viaţă (frontul înainte de toate), de creaţie (îşi scrisese deja marile piese) şi mai ales publicistică ieşite din comun.

La aceasta din urmă a contribuit şi natura sa polemică înnăscută, influenţată apoi *„în compoziţia mea spirituală"* de *„modelul din tinereţe"*, gândirea profesorului său de la Facultatea de filosofie, P.P. Negulescu, pe care îl va evoca în **Teze şi antiteze** (1936), şi exersată încă de timpuriu în reviste ca **Rampa** şi pamfletara **Facla** ale lui N.D. Cocea, unde a semnat în 1914 cu pseudonimul Raul D., în **Cronica** lui Arghezi şi în **Scena** lui A. de Hertz, pe urmă în **Banatul** şi **Banatul românesc,** în *„faza bănăţeană"* deci, când şi scoate foile **Ţara** (1919) şi **Limba română** (1920), apoi în incendiarul **Contimporanul** sau în ziarul comercial **Argus.** Ca în 1924 să se impună cu **Săptămâna muncii intelectuale şi artistice,** al cărei ecou, deşi a avut numai 11 numere (rubrica lui Camil Petrescu se intitula *„Între oglinzi paralele"*), a rămas de proporţii prin eseul **Noocraţia necesară** al conducătorului ei, ce lansa ideea, de sorginte socratică, anume că *„singura clasă îndreptăţită să conducă statul este intelectualitatea"*. Opinie întreţinută în continuare în **Cetatea literară,** revistă pe care o scrie aproape singur, opinie pe care şi-o revizuieşte abia în 1943 prin la fel de fulminantul eseu – apărut în **Rampa – Puncte de reper.** Desigur, era la o vârstă la care patima polemicii se mai disciplinează, după ce culminase cu o „replică" de 142 de pagini – **Eugen Lovinescu subt zodia seninătăţii imperturbabile** (1933) –, replică dată celui ce-i „moşise" versurile în **Sburătorul literar** (şi în cenaclul căruia citise **Danton,** piesă scrisă de *„don Camillo"*, cum îi zicea E. Lovinescu, după *„metoda gestalistă"*), dar care „îndrăznise" în Volumul II (Cap XIV) din **Memorii** să-i facă un portret în termenii: *„orice ai face, a fost exprimată de dânsul într-un vechi articol de cel puţin cinci ani. E nu numai cel dintâi în timp, dar şi cel dintâi în valoare; e cel mai mare ziarist şi polemist, cel mai mare dramaturg..."*

Cum era şi de aşteptat, această natură polemică de excepţie, care aureolează în chip unic creaţia uneia din cele mai complete personalităţi ale culturii noastre, avea să se reverse şi asupra gândirii sale



Scanned with CamScanner

„cinematografice", atât prin ideea întâietăţii opiniilor, cât şi prin valoarea şi amploarea acestora (de altfel, originalitatea de ansamblu a creaţiei şi gândirii lui Camil Petrescu este adevărata replică pe care „timpul" o dă ironiei din portretul celuilalt mare polemist al nostru, E. Lovinescu).

Primele gânduri cristalizate despre cinematograf la care ne-am referit la început şi în jurul cărora am concentrat aceste câteva informaţii necesare, Camil Petrescu şi le exprima în acelaşi an 1925 şi în aceeaşi revistă **Filmul** (în nr. 33 din 4 aprilie), unde cu doar numai trei numere înainte (nr. 30) M. Dragomirescu, o voce atât de autorizată, îşi afirmase categorica sa opinie, care avea să fie invariabilă şi anume că cinematograful, reamintim, *„se adresează numai la partea superficială a sufletului nostru; rar când ni-l răscoleşte în adâncimi, dar şi atunci pentru puţină vreme"*. Să fi fost distinsul Profesor, care, tot cu acel prilej, „decreta" că cinematograful *„nu va putea înlocui nici teatru, nici şcoală"* şi nu va putea face niciodată educaţia poporului *„mai temeinic decât cartea"*, mult mai exigent şi mai pretenţios decât confraţii săi, unii cu un program teoretic atât de ambiţios, ca Vianu sau Camil Petrescu, viitorul filosof al **Ştiinţei substanţei?!**

Oricum, opinia lui Camil Petrescu din **Filmul** contrastează puternic cu aceea a ilustratului autor al **Ştiinţei literaturii,** ce o fi fost probabil contrariat în cazul în care a citit aceste rânduri exprimate în stilul **principiilor** sale **sigure:** *„Se poate spune cu preciziune, astăzi* – îşi începe Camil Petrescu articolul **Ultimul emancipat: cinematograful**, la care ne-am referit mai sus –, *că într-adevăr cinematograful e o artă. Nu numai prin semnele exterioare de consideraţie pe care le-a cucerit, ci şi prin realizările la care a ajuns"*. Ca să continue polemic, vizând chiar concepţia lui Dragomirescu: *„Ecranul realizează azi opere care, şi ca detaliu artistic şi ca emoţie estetică, sunt în genere superioare multor «capodopere» literare, şi mai cu seamă opere superioare spectacolelor teatrale curente"*. O spune cel ce cunoştea bine, din interior, starea teatrului în general şi a celui românesc în special.



Scanned with CamScanner

O dovedesc argumentele prin care își susține – mai departe – curajoasele și competentele sale afirmații: „*Casele de filme au la îndemână mijloace pe care nu le poate avea un teatru în lume. Un capital imens pentru rulat, posibilitatea unei mai serioase selecții a actorilor – căci ei pot fi aleși din lumea întreagă, limba vorbită nemaifiind o piedică – și în sfârșit răgazul care se dă regizorului ca să-și studieze filmul (uneori un an, doi), fac posibile astăzi cele mai interesante realizări*". Nu uită, desigur, aspectul esențial căruia noua artă îi datorează nașterea și evoluția sa: „*A contribuit, fără îndoială, la asta și imensul progres pe care l-a făcut în ultimul timp tehnica fotografică a cinematografului. S-a ajuns la uimitoare efecte de nuanță. Redarea este atât de precisă și din cauza posibilității de mărire, atât de fină, încât surâsuri și chipuri care pe scena obicinuită sunt aproape imperceptibile, sunt minunat înregistrate pe ecran. Și cum totdeauna nuanța a fost o valoare artistică, înțelegeți că așa cum nu poți prezenta o friptură de gips (scena suportă asta, filmul nu), tot așa nu mai poți prezenta un actor care nu e în stare să gândească și să simtă într-adevăr*". Paradoxal, o calitate se transformă în limită: „*Pe ecran, jocul actorului nu poate fi trucat, fără să nu se demaște imediat, pe când pe scenă toate principiile sunt cu putință de folosit*".

În această primă fază, deci, nici gândirea „cinematografică" a lui Camil Petrescu nu face excepții de la regula obișnuită în epocă, aceea de a defini cinematograful în raport cu teatrul. Dimpotrivă, el va transforma regula conjuncturală (și datorită faptului că cei care au impus-o au fost în general oameni de teatru!) în principiu. Căci, trecută printr-o fază filosofică (fenomenologică) și hrănită de concepția modernă a artei spectacolului, gândirea sa va găsi aceeași esență teatrului și cinematografului. Până atunci însă remarcăm aici, în articolul din **Filmul,** o idee de reală noutate, aparent în contradicție cu punctul de vedere exprimat mai târziu în **Quidditatea reprezentației dramatice,** cum vom vedea. „*Ceea ce e sigur* – scrie în același ton decis Camil Petrescu, comparând, evident, cei doi termeni „clasici" ai ecuației, teatrul și filmul –, *e că sunt două arte cu totul diferite și deci în nici un caz nu se pot înlocui una cu alta. Mai exact: este o nouă artă care se desprinde din fascicolul care s-a numit până acum teatru. Și poezia lirică, și poezia epică, și cea didactică, muzica și dansul, și acum în urmă tot mai mult decorul, au făcut parte integrantă din teatru. Ele s-au emancipat rând pe rând, formând treptat obiectul unei literaturi deosebite. Cinematograful e, se pare, ultimul emancipat*".



Scanned with CamScanner

Iată, aşadar, că şi în cazul gândirii lui Camil Petrescu, un lucru de la sine înţeles, desigur, se evidenţiază ceea ce Vianu numea *„lucrarea esenţială a criticii"*, **clasificarea.** Dar dacă pentru Mihail Dragomirescu, cum am arătat, existau trei arte fundamentale, arhitectura, muzica şi dansul, teatrul derivând din acesta din urmă, ca fiind o artă volitiv-intelectuală, pentru Camil Petrescu, în schimb, cum am observat, există o singură artă fundamentală – concepţie care-i trădează, evident, preocuparea creatoare principală din acei ani – şi anume **teatrul.** Teatrul, considerat un fascicol sau o sinteză de arte, din care, prin urmare, s-au desprins şi s-au autonomizat, s-au emancipat pe rând poezia lirică, poezia epică, poezia didactică, muzica, dansul, pictura... Cinematograful, ca artă cu un statut aparte, desprinsă din aceeaşi rădăcină-mumă, ar fi *„ultimul emancipat"*. Emancipat mai apoi într-o asemenea măsură încât va fi definit el însuşi drept o sinteză, un fascicol de arte!

Ceea ce îl mira însă atunci pe Camil Petrescu era faptul că i se tăgăduia cinematografului această **emancipare** evidentă: *„E adevărat că mulţi îi tăgăduiesc şi acum caracterul de artă. Argumentele sunt numeroase, dar se pot aplica oricăreia dintre celelalte arte: 1. Că nu se face nici un fel de selecţie, nu numai între filme, dar între posibilităţile aceluiaşi film; 2. că nu e o literatură sau mai exact că nu sunt creaţii propriu-zis cinematografice ca subiect şi incidente artistice; 3. că sălile de cinematograf nu sunt specializate; 4. că o producţie excesivă, de vulgară calitate, a năpădit piaţa. Dar fiecare dintre chestiunile de mai sus e larg discutabilă. Unele dintre ele sunt numai în parte adevărate, altele chiar dacă sunt adevărate, nu au nici un fel de semnificaţie"*. Şi Camil Petrescu încheie cu promisiunea: *„Vom căuta să le lămurim mai amănunţit"*, care n-a avut însă urmări în **Filmul,** ci în proiectatele sale ample lucrări, cât şi în unele articole apărute în anii următori în **Rampa nouă ilustrată, Universul, Facla, Vremea, Universul literar** sau **Omul liber.**

Această „nedreptate" făcută cinematografului, aceea de a i se tăgădui valoarea de artă, „nedreptate" exagerată de Camil Petrescu pentru a-şi afirma dacă nu întâietatea punctului de vedere, în orice caz calitatea singulară de apărător al *„ultimului emancipat"*, devine în scrierile ulterioare leit-motiv, cinematograful fiind încă de pe atunci pentru el atât de important încât în chiar prima însemnare a jurnalului său – **13 ianuarie 1927,** când urma să împlinească, la 9 aprilie, 33 de ani, *„vârsta fatală revoluţionarilor"*, *„vârsta fatală*



Scanned with CamScanner

*poeților*" – îl ia ca martor: „*În conflictul acesta pe care îl am cu toată lumea am nevoie de un martor, relativ obiectiv, ca un aparat de filmat în prezența unei scene fachiriste*". Apărut într-un moment de criză, din „*nevoia unei exteriorizări*", jurnalul se voia deci un fel de filmare în stil **ciné-vérité**: „*să înregistrez în note fie și agramate zigzagurile îndoielilor mele cotidiene*"[83].

Revenind la ideea „leit-motivului", iată cum își începe Camil Petrescu articolul **Circul cu Charlie Chaplin,** publicat în 1928, în chiar anul premierei filmului: „*Când acum șase-șapte ani cele dintâi reviste literare au introdus o cronică despre cinematograf, au făcut-o cu o întrebătoare timiditate. Și n-au lipsit nici comentariile ironice, «acest copil al fotografiei, o artă? Să fim serioși». De altminteri și azi încă Paul Sonday își exprimă oroarea de cinematograf ca și altă dată Anatole France, care găsea că arta ecranului «se imbecilizează»*". Și continuă: „*Să mărturisim acum că ultimul film al lui Charlie Chaplin* **Circul** *egalează cel puțin* ***Histoire comique*** *a lui Anatole France, cu care se aseamănă oarecum ca subiect: povestea iubirii unui cabotin pentru o camaradă care iubește pe altul. Aceeași sfâșietoare melancolie, aceeași ironie subtilizată, același ridicul grotesc și adânc în același timp. Dar câtă invenție la Charlie Chaplin. Când compari imaginația uluitoare a acestui «Molière» al cinematografului, cu lipsa de imaginație a d-lui Bergeret, faci întreg pasul de la comentator la creator*".

Ca să afirme apoi categoric, în cunoștință de cauză și cu aceeași „*preciziune*" ca în 1925, anul marilor creații ale mutului, când este realizat și filmul lui Dupont, pe care îl citează: „*După* ***Variété, Circul*** *vine să confirme impresia – definitivă acum – că se poate crea cu ajutorul ecranului*". Inexistența acestor opere – e convins – ar fi lăsat un gol imens, comparabil cu o lipsă asemănătoare în literatură. Că „*ecranul aduce o artă nouă*", o dovedește și faptul că un film ca **Circul** „*e greu de analizat*". Încearcă totuși prin metoda sa critică specifică – **delimitarea** –, opunându-l întâi filmului lui Linder **Regele circului** (1925), pe care îl consideră „*o comicărie ieftină*", „*fără nici o semnificație*", ca după aceea să-i atribuie valoarea de artă datorită detaliului caracteristic, geniul lui Chaplin fiind dat de „*acel fluid al vieții interioare, tradus prin gesturi mărunte dar profund caracteristice*". Citează apoi numeroase amănunte, spre a încheia: „*Dar n-avem intenția să povestim acest film care nu se poate povesti. El rămâne una dintre cele mai frumoase realizări ale artei universale*"[84].



Scanned with CamScanner

În 1931, ca să mai dăm doar un singur exemplu, arta ecranului este apărată – în aceeași termeni polemici și elastici ca și cei din 1925 și 1928 – în strălucitorul articol **Greta Garbo și „Moda sufletului"**[85], de unde aflăm că *„până acum trei-patru ani cinematograful nu era socotit, în cercurile mijlocii chiar, drept artă. Anatole France mai de mult, și după el zeci și zeci de scriitori, vorbeau cu dezgust de «această insultă a bunului simț și a sensibilității» care e cinematograful. (Duhamel și azi are oroare de film și sunt destui ca el)"*. Dar împotriva tuturor neîncrezătorilor, partizanul Camil Petrescu demonstrază că cinematograful e o artă, făcând ca nimeni altul elogiul actriței care a sfidat moda și șabloanele timpului *(„făcea toate pe dos")*, biruința sa fiind desigur o taină *„dar nu e decât taina artei"*; arareori *„un artist-actor a fost mai conștient de mijloacele artei ca această stea de film. Intuiția ei o împinge spre problemele esențiale ale artei"*. Greta Garbo *„a readus moda sufletului"*; împotriva curentului, datorită ei azi *„se poartă sufletul"*. Așadar: *„Legea personalității* – pe care Camil Petrescu, așa cum se știe, o opunea talentului, înțeles ca imitație de circ – *s-a dovedit încă o dată activă"*.

Indiscutabil însă că nu în articole, ci în studiile teoretice trebuie căutată latura cea mai trainică și originală a concepției despre film a lui Camil Petrescu, studii ample la care începuse să lucreze în perioada imediat următoare scrierii pieselor sale fundamentale, deci prin 1927, și din care unele se vor materializa mai repede, văzând și lumina tiparului, altele mai târziu, apărând postum. Din această din urmă categorie face parte, cum anunțam, **Quidditatea reprezentației dramatice,** un proiect ambițios pe care se apucase să-l elaboreze într-adevăr cu zece ani înainte de a publica **Modalitatea estetică a teatrului** (1937), teza sa de doctorat, *„care trebuia să fie o introducere doar"* la vasta operă (plănuită în patru Cărți), *„tocmai fiindcă a fost gândită și realizată deosebit de organicitatea lucrării însăși, constituind, am zice, doar o recunoaștere critică a terenului"*[86].

Apărută postum deci, neterminată, dar pe care o discutăm aici, căci aparține acestui moment, **Quidditatea reprezentației dramatice** este *„o psihologie a teatrului și a spectacolului în genere"*[87]. Cartea a II-a, cu tema *„Trecerea în sfera structurilor general teoretice"*, are ca subtitlu *„Despre estetica și arta în genere. Spectacolul dramatic și cinematografic"* și este *„o încercare de discernere, de regrupare, de identificare și polarizare, de interpretare a unei experiențe proprii"*, cu alte cuvinte, este o Transestetică, o artă poetică explicită, prin care



Scanned with CamScanner

caută să expună *„un material și observații generale din domeniul spectacolului teatral și cinematografic, în jurul noțiunii generale de regie teatrală"*[88]. Din capul locului, așadar, pentru Camil Petrescu estetica particulară, aplicată unei arte anume, nu poate fi construită fără firul conducător al unor principii generale, mai ales în cadrul domeniilor cercetate de el, unde *„diversitatea aspectelor în diversitatea teatrală și cinematografică e atât de mare, cu mult mai mare decât în domeniul celorlalte arte, încât, fără lumina proiectată de câteva principii generale, orice încercare de orientare e aproape cu neputință, chiar cu riscul de a lega soarta întregii cercetări de cariera acestor principii"*.

Fără a intra în prea multe amănunte, vom arăta doar că aceste principii sunt împrumutate din *„estetica mai nouă"*, *„Estetica fenomenologică, rod al cercetărilor fenomenologice husserliene, ale cărei lumini înseamnă un real progres față de trecut"*. El explică esența artei negând soluțiile propuse de tratatele clasice de estetică și acceptând soluția fenomenologică. De aceea, ca o prelungire a **Esteticii transcendentale** a Fenomenologiei lui Husserl, pe care o va considera, într-un studiu special dedicat ei, *„singura filosofie care merită numele de* **critică**"[89], și a cărei substanță preluată, speculată și topită în gândirea sa ar deriva din **eul pur** care, necuprins în *„suspendarea provizorie"* fenomenologică (Ausschaltung), în *„punerea în paranteză"* a lumii (Einklammern), **„devine un spectacol dezinteresat al esențelor trăirii"**, Camil Petrescu propune o **Fenomenologie a trăirii estetice,** a cărei necesitate *„e impusă numai din motive de ordin practic"*. Drept explicație, ia ca exemplu teatrul și cinematograful. Adept al unor principii estetice raționaliste, scientiste *(„chiar în matematici, când ne gândim la inteligență, este o emoție artistică")*, Camil Petrescu ajunge să afirme: *„Emoția artistică este luciditate în trăire"*[90]. Și mai departe: *„Emoție în afară de sentimentul de valoare nu există"*. Subiectivitatea estetică are o condiționare obiectivă. *„Emoția în artă este emoția cunoașterii în genere"*. Și, în fine: *„Emoția actului de trăire estetică este credibilitatea"*.

Toate aceste aspecte preliminare fiind lămurite, Camil Petrescu purcede în **Quidditatea artei (reprezentației)** la analiza esenței spectacolului cinematografic, dramatic și radiofonic. El pornește de la ideea că nu există decât *„o singură artă – arta întâmplării, trăirii, în prezența spectatorului"*. Aceasta e cheia transesteticii lui Camil Petrescu. Ca atare, el poate să afirme clar că: *„Deosebirea dintre*



Scanned with CamScanner

*spectacolul teatral, cinematografic şi radiofonic nu stă în esenţă, ci în dificultatea de a birui momentan servituţile fizice*". Deci spectacolul cinematografic şi cel teatral „*sunt arte cu esenţă comună*". Eroarea care a dus la opunerea acestor arte s-a putut petrece, crede Camil Petrescu, din pricină că „*esenţa teatrului s-a redus la esenţa artei actorului, la arta dialogului*", iar când se întâlneşte mult dialog în film se spune „*teatru filmat*", în loc de „*vorbit filmat*".

„*Pe de altă parte, reducându-se cinematograful la arta operatorului, fotografia, s-a crezut (Tudor Vianu, de pildă) că esenţa lui este opoziţia de alb şi negru*". Apoi s-a crezut că „*esenţa cinematografului este mişcarea în cadru nelimitat şi traducerea vorbitului în gest şi mişcare*". Se cereau filme *"fără text implicat pe pânză"*. În sfârşit, „*esenţa cinematografului vorbitor a devenit vorbirea şi cântecul*". Dar toate aceste păreri sunt eronate. „*De fapt,* conchide Camil Petrescu, *teatrul şi cinematograful, ca şi radiofonia sunt arta întâmplării trăite dinaintea simţurilor spectatorilor*". De aceea el se limitează la a vorbi doar despre „*esenţa acestei trăiri dirijate şi totuşi întâmplate*".

După cum observăm, unele dintre aceste idei au fost elaborate în anii când se impunea filmul sonor. Modificarea de mijloace, revoluţia adusă de filmul vorbit, nu modifică deci esenţa viziunii lui Camil Petrescu. Dimpotrivă, cum se poate constata şi din alte articole publicate în anii următori, o amplifică. Altfel nu se explică entuziasmul său faţă de viitorul măreţ pe care i-l prevede cinematografului. „*Pentru noi,* scrie el în **Ştiinţa substanţei,** *din primul ceas fotografia şi cinematograful au fost arte, adică modalităţi ontologice substanţiale sub condiţia materialului. În lucrarea pe care o vom închina Artei exclusiv, vom relua explicit aceste consideraţii. Acum putem spune că doar mijloacele de care dispune cinematograful îl fac mult mai propriu pentru obiectivitatea artistică decât teatrul. E adevărat că tocmai din pricina imensei lui pătrunderi, cinematograful este indicat pentru o evoluţie dialectică de proporţii uriaşe*". Mai mult chiar. „*Teoretic, se poate prevedea o epocă în care invenţia tehnică să puie la îndemâna autorului dramatic mijloace atât de complexe încât (...) ar putea oferi o televiziune perfecţionată (...). Ne gândim la un Charlie Chaplin al televiziunii*".



Scanned with CamScanner

# ISTORIA GÂNDIRII ESTETICE ROMÂNEȘTI DE FILM

## PARTEA A DOUA

Scanned with CamScanner

# ESTETICA MUTULUI VERSUS ESTETICA VORBITORULUI

## Cazul Chaplin

Filmul a ajuns la vârsta maturității expresiei sale *„tăcute"*. Am încheiat prima parte a **Istoriei** noastre cu prezentarea uneia din cele mai originale concepții asupra filmului, cea a lui Camil Petrescu. Ea fusese elaborată prin anii '30. Anii când Charlie Chaplin, în ciuda faptului că filmul sonor și vorbitor cucereau lumea, a exploziei tehnice care ucidea pentru totdeauna *„tăcerea"* de pe ecran, nu numai că nu se gândea a fi și *„al televiziunii"*, cu expresia lui Camil Petrescu, dar se încăpățâna să accepte noua realitate, luptând împotriva curentului aproape de unul singur, ca cel ce era unicul Prinț al Tăcerii! Chiar și atunci când va folosi **inevitabila** tehnologie, ce deschidea adevărata eră a comunicării în masă, o va folosi tot în chip unic și singular, fiind primul, în **Un rege la New York,** care o va demitiza, care va arăta ce înseamnă pentru civilizație calea abuzivă a informației prin mass-media, respectiv mitul televiziunii, mai exact al reclamei prin televiziune.

Era firesc, de altfel, ca cel ce dusese, alături de un Sternberg, Vidor, Eisenstein sau Pudovkin, arta filmului mut la măreție, care îi arătase marile posibilități, culminând cu **Goana după aur** și **Circul,** care obținuse în câțiva ani gloria unei audiențe planetare pe care un Shakespeare, bunăoară, o obținuse în secole, să se împotrivească noului venit, *„zgomotului"* adus de **talkies,** impus peste noapte de industria americană, deci de bogați *(„Bogații cumpără zgomotul")*. Evenimentul, care echivala pentru arta de până atunci a lui Chaplin cu o adevărată tragedie, s-a produs când el se afla în pline filmări la **Luminile orașului.** Primul tur de manivelă fusese dat în martie 1928, ca peste câteva luni companiile americane să anunțe cu mare *„zgomot"* adoptarea sonorului și mai ales triumful lui indubitabil pe noul făgaș al cinematografului. În aceste condiții, ezitând, Chaplin suspendă filmările. După ce se dumiri însă, le reluă, hotărând, în pofida „pronosticurilor" și a noului făgaș pe care pornise cinematograful, să facă tot un film mut. Chaplin a înțeles că noua tehnică poate pune în



Scanned with CamScanner

pericol cuceririle sale de-o viaţă, că vorbirea este tot ce poate fi mai opus formei cinematografice pe care o crease, „clasicismului" pe care îl atinsese, făcând o afirmaţie devenită celebră şi anume că *„cinematograful are nevoie de cuvinte tot aşa cum are nevoie o simfonie de Beethoven"*. El opune astfel numeroşilor şi înflăcăraţilor partizani ai noii estetici a cinematografului, **esteticii vorbitorului,** estetica mutului, adică **estetica tăcerii,** filmul fiind pentru Chaplin **arta tăcerii.**

Acest moment de răspântie al evoluţiei cinematografului, cum se observă, este foarte generos pentru teoria de film, făcându-i să *„vorbească"*, să-şi afirme poeticile, chiar şi pe cei mai parcimonioşi şi refractari acestui mod de a-şi explica opera, dat fiind că, în condiţii normale, ea însăşi vorbeşte în locul autorului ei. Numai că acum, în acest prag de tranziţie, faptul ca atare nu mai e suficient. Chaplin, Stroheim, Eisenstein, Pudovkin şi toţi ceilalţi clasici ai mutului sunt nevoiţi să ia atitudine, să-şi spună părerea faţă de realitatea nouă care s-a ivit în lumea filmului, s-o conteste sau s-o lămurească, să-i traseze căile dezvoltării viitoare şi să i se încorporeze. Chaplin, cum am văzut, face parte, ca şi Stroheim, din prima categorie. El avea de altfel şi cele mai multe motive să-şi simtă arta ameninţată de noua tehnică sonoră şi vorbitoare. Pentru că arta sa cinematografică s-a născut din pantomimă. Iată ce îi declara el în 1930, deci când lucra la **Luminile oraşului,** unui redactor de la **Motion Picture Magasin,** care îl chestionase în legătură cu *„filmele vorbite"*: **„Talkies?** *Puteţi fi sigur că le detest!... Distrug arta cea mai veche a omenirii, arta pantomimei. Nimicesc marea frumuseţe a tăcerii"*[1]. Apoi: *„Nu mă voi folosi de cuvânt în noul meu film* **City Lights.** *Nu voi folosi cuvântul niciodată"*.

Îl va utiliza totuşi abia în 1940 în **Dictatorul,** primul său film sonor, dar spectatorii, care prôbabil nu au uitat afirmaţia sa din **Motion...** *„nu pot să suport cântece filmate"*, i-au putut auzi întâia oară vocea pe ecran în **Timpuri noi** (1936), când Charlot, angajat cântăreţ într-un cabaret, cântă **Je cherche après Titine,** muzica fiind inspirată după melodia unui refren popular. Căci explică el: *„Filmul vorbitor loveşte în tradiţiile pantomimei pe care cu atâta greutate am încercat s-o adaptăm ecranului şi după care trebuie judecată arta cinematografică. Filmul vorbitor dărâmă toată tehnica pe care am acumulat-o (...). Actorii ştiu că obiectivul nu înregistrează cuvinte, ci gânduri. Gânduri şi emoţii. Ei au învăţat alfabetul mişcării, poezia gestului. Acum, gestul începe unde sfârşeşte cuvântul"*.



Scanned with CamScanner

Frumusețea adevărată, emoțiile puternice, stările-limită i se par o expresie a tăcerii, fără nici o trimitere la arta scenei. *„Cinematograful nu are nici o legătură cu teatrul; cei care o cred, se înșeală. El este cu totul original"*. De aceea, a intra în concurență cu teatrul este o idee nefericită. *„Teatrul reprezintă o formă de artă perfectă cu trei dimensiuni. Aducând piese pe ecran, filmul devine un surogat al teatrului. Mai rău, un surogat al artei teatrale, în locul artei înseși"*.

Deci Chaplin vedea filmul ca o artă autonomă, perfecționare a artei pantomimei. Cuvântul i-ar altera specificul, i-ar prisosi precum muzicii. Mihail Dragomirescu, în celebra sa clasificare a artelor, cum am văzut, derivase filmul din arta fundamentală a muzicii, definindu-l **muzica mișcării,** cirteriul fiind prin urmare mișcarea. Dacă însă Chaplin afirmă: *„Arta cinematografică, mai mult ca oricare alta, seamănă cu muzica"*, o face având în vedere criteriul *„tăcerii"*, mai exact, al nonvorbirii, al necuvântului, pentru că „furiile" sale sunt îndreptate împotriva filmului vorbitor, nu împotriva folosirii sunetului, în speță a muzicii în cinematograf. Într-adevăr, nu se va folosi de cuvânt în noul său film **Luminile orașului.** *„Voi utiliza însă acompaniamentul muzical sincronizat și înregistrat. Aceasta este cu totul altceva și de o importanță și un interes de neprețuit pentru noi. Mulți care n-au putut să audă niciodată muzică adevărată, o vor auzi de acum înainte la cinematograf"*.

Iată dar „compromisul" celui ce evocase în **Călătoriile mele** (1928) tăcerea în termenii: *„Tăcerea, acest har universal, de care câți dintre noi știu să se bucure, poate pentru că nu poate fi cumpărată. Bogații cumpără zgomotul. În sânul liniștei adevărate, al acelei liniști care nu se refuză niciodată celui ce o caută, ți-e sufletul în sărbătoare"*[2]. Geniul lui Chaplin nu putea așadar să nu vadă și avantajele sonorului, ale noii tehnici. Dar el le vedea în prelungirea artei mute, pe care o găsea fără cusur și în apărarea și în numele căreia refuza să fie cumpărat cu milioane de dolari – pentru a turna comedii vorbite – de către magnații Hollywoodului dispuși să facă orice spre o convertire generală la cinematograful vorbit. Chaplin însă nu și-a trădat convingerile artistice, crezul creației sale. El este un model de apărător al artei filmului, al esteticii pure a cinematografului împotriva intereselor capitalului, al limbajului pur împotriva spectacolelor ieftine, comerciale.

Dar Chaplin nu și-a apărat arta numai din instinct, ci și rațional, nu a refuzat să aplice noua tehnică din prejudecată, ci studiind-o. *„De la apariția filmelor vorbite* – declara el în octombrie 1930 pentru revista **Pour Vous** – *mi-am făcut un obicei din a merge aproape în*



Scanned with CamScanner

*fiecare seară într-un cinematograf cu instalație sonoră, pentru a studia filmele prezentate și felul în care reacționa publicul... Sper că n-am prejudecăți, dar după ce am văzut mai multe filme vorbite, îmi mențin părerea că cea mai mare prostie a vieții mele ar fi ca de dragul lor să părăsesc* ***pantomima...*** *"*. Mai mult, încercând în sinea sa, ca într-un experiment, să adauge celor mai marcante episoade ale vechilor sale filme cuvântul, și-a dat seama că el nu le-ar fi ajutat cu nimic, dimpotrivă. Dovadă că în plină explozie a vorbitorului, **City Lights** e un triumf. Păstrând *„pantomima"*, Chaplin l-a păstrat (salvat) pe Charlot. Păstrând toate cuceririle artei mute, Chaplin le-a mărit însă frumusețea, adăugându-le muzica, compusă chiar de el. Sunetul muzicii a dat parcă pentru prima oară glas tăcerii, pantomimei. Succesul noului său film **mut** era succesul **artei filmului.** Toate reluările actuale ale filmelor mute chapliniene sunt de altfel dovezi ale eternității unui limbaj unic și ale validității unei atitudini profund creatoare, aceea a geniului care își cunoaște perfect valoarea, care apără arta, luptă pentru ea și învinge timpul.

Desigur, cazul Chaplin e un caz singular, iar **Luminile rampei** a fost considerat *„cântecul de lebădă"* al artei mute. Căci evoluția cinematografului nu putea fi stopată, cuvântul, sunetul fiind elemente primordiale ale unei arte ce a vizat chiar de la nașterea ei totalitatea și care își asumase rolul temerar de a împlini dorința dintotdeauna a artistului, aceea de a descoperi un mijloc inedit, sintetic de expresie în stare să realizeze concret un echivalent global al realității, deci rolul temerar de a deveni – cu ajutorul științei – Arta însăși în expresia ei ultimă (*„ultimul emancipat"*, cum i-a spus Camil Petrescu cinematografului). Și, într-adevăr, din masa uriașă de producții medii și submedii (anual se fac circa 4 mii de filme pe glob) apare din când în când câte un film uluitor, ca un limbaj nou, absolut, care te face să uiți complet că arta filmului e un aliaj de limbaje, o sinteză de mijloace de expresie, care te face deci să uiți că filmul s-a născut din arte tradiționale ca teatrul, pictura, muzica, dansul etc., care, în fine, satisface ambiția de totalitate a omului exprimată în chip sensibil: acest film e Arta însăși în faza ultimei sale emancipări!

Despre această bucurie estetică a viitorului, despre *„minunea secolului"* îmbunătățită, adusă la starea ființei vii, stare organologică, posedând, pe lângă imaginea în mișcare, cuvânt și culoare, au scris pasionant, cum am văzut chiar în debutul lucrării noastre, primii comentatori ai spectacolului cinematografic, ce intuiau în noua artă posibilitatea eternizării amintirii (**anamnesis**-ul cinematografic), a



Scanned with CamScanner

dăinuirii fiinţei prin imaginea ei audio-vizuală, prin reprezentarea ei filmică. Acestor prime intuiţii să le-o adăugăm acum şi pe aceea extraordinară a tânărului Karel Čapek, care în 1910, în articolul **Cinematograful,** scria că, deşi abia s-a născut, cinematograful *„a pus stăpânire pe real şi pe iluzie, pe comic şi tragic, pe forme şi pe mişcări, pe caracterul dinamic al formelor şi al mişcărilor, iar în viitor va pune stăpânire pe cuvânt şi pe muzică"*. Orice se întâmplă pe ecran *„este perceput ca o realitate fizică incontestabilă, verificată de simţul văzului şi, în viitor, şi de auz..."*. În fine, ceea ce n-a făcut teatrul în o mie de ani, prin cinematograf *„se va naşte un grotesc cu totul nou – grotescul excentric al acusticii. O să ne fie dat să auzim cum suspină trandafirii smulşi, cum cântă pietrele. Caii vor ţine predici, iar glasurile oamenilor vor căpăta minunata rezonanţă melodioasă a cornului. Ce nu va fi posibil în cinematograf?"* [3]

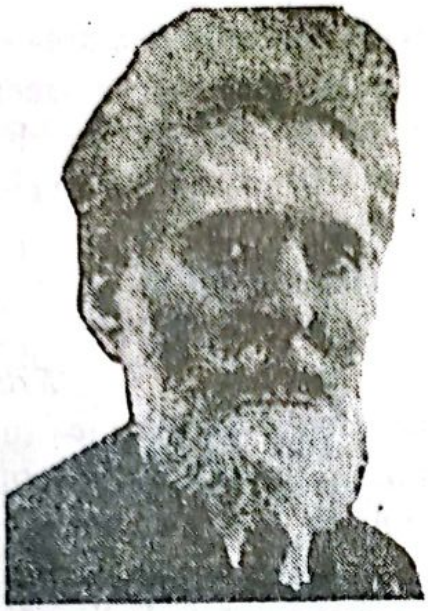
## Filmul sonor. Rodion, Scânteie, Ibrăileanu

Asemenea „previziuni", oricât ar părea de revoluţionare, aveau acoperire în câteva rezultate practice, unele din ele fiind oferite de expoziţia din 1906, de care am mai amintit în prima parte a studiului nostru, privind noua tehnică vorbitoare. Dar aceasta îşi începuse istoria încă din laboratoarele *„Edison"*, obsesia practică a fono-filmului cunoscând apoi diverse materializări experimentale, de la *„sonorizarea"* naivă prin rostirea unor vorbe în spatele ecranului (cum procedaseră Lumière şi Méliès) sau de la amplificarea sunetelor cu aer comprimat pentru a putea fi înţelese de spectatorii care umpleau până la refuz imensa sală *„Gaumont Palace"* (de altfel, Gaumont sincronizase, în 1910, pentru prima oară imaginea unei soliste de operă cântând cu muzica de pe o placă de patefon) şi până la – graţie soluţiilor oferite de dezvoltarea telegrafiei fără fir şi radiofoniei – înregistrarea electrică care va înlocui orchestrele din sălile de cinema prin megafoane.

Experienţele *„vorbitorului"* aveau ecou şi la noi în acei ani de căutări şi de **certitudini.** Aşa se face că în 1907, Rodion (H. Steuerman), în articolul citat din **Opinia** ieşeană, putea să scrie în termeni surprinzător de maturi: *„Fotografierea şi redarea sunetelor fiind o problemă rezolvată, putem uşor întrevedea cât de mult va înlocui teatrul cinematografic – putând reda imaginea vizuală şi auditivă – pe cel de astăzi, bazat pe imitaţie sărăcăcioasă şi totdeauna relativă"*. Iar un alt



Scanned with CamScanner



autor citat de noi, V. Scânteie, în articolul **Cinematograful în teatru** din **Rampa** (1 dec. 1911), vorbea de *„un* **teatrograf** *pe cale de-a fi inventat de Edison, în care «cinematograful vorbitor» va lega direct fonograful cu filmul proector".*

Practic însă filmul vorbitor nu era o *„problemă rezolvată"*, experiențele fiind deseori abandonate, și chiar în 1926, când „întrevederile" optimiste ale acestor pionieri prindeau deja chip, un G. Ibrăileanu prefața, în revista sa **Viața românească,** în celebrul studiu **Creație și analiză** (apărut în nr. 2–3/1926), o dezbatere teoretică al cărei adevăr e valabil și azi: *„Dacă s-ar putea cinematografia și fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfățișarea și purtarea lor și am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămânea ceva: ceiace autorul cetește în sufletul personagiilor sale și ne* ***spune.*** *Așadar, cinematograful și fonograful ne-ar da numai* ***comportarea*** *personagiilor. Ceiace nu ne-ar putea da ar fi* ***analiza*** *sufletului lor".*

Acest punct de vedere atât de original era de altfel hrănit din belșug de practica filmului mut, care în acei ani atingea culmi nebănuite. Nimeni nu mai credea în filmul vorbitor, nici chiar în America, dat fiind că aici el amenința, oricât ar părea de paradoxal, hegemonia Hollywoodului. Singură societatea *„Warner"*, aflată în pragul falimentului, acceptă „compromisul". Experiențele ei încep cu **Don Juan,** un fel de operă filmată, urmat de **Cântărețul de jaz** (1927), care va fi un adevărat triumf. Filmul, în regia obscurului până atunci Alan Crossland și avându-l pe Al. Jolson, un celebru cântăreț de music-hall, în rolul principal, este povestea unui cântăreț sărac în drumul său spre glorie. Un alt succes, **Cântărețul nebun,** tot cu Al. Jolson, cu o rețetă de cinci milioane de dolari, depășind toate recordurile, „trezește" Hollywoodul la o nouă viață. Începe goana după brevete sonore, înființarea de noi societăți, precum vestita *„R.K.O."*, ca în 1929 să se realizeze primul film *„sută la sută vorbitor"*: **Luminile New York-ului.**



Scanned with CamScanner

## Soluțiile marilor regizori

Generalizarea filmului vorbitor se produce inevitabil, în ciuda reținerii unor magnați hollywoodieni care controlau piețele de difuzare străine cu filme mute. Urmează însă curând convertirea colectivă, cu excepția, un timp, a marilor personalități ale artei mute, cum am văzut, în frunte cu Chaplin, King Vidor, Eisenstein, Pudovkin, René Clair sau Murnau. Reținerea lor însă nu este dictată de rațiuni economice, ci estetice. Indiscutabil că și ei au văzut în filmul sonor și vorbitor o necesitate de ordin artistic, o nouă treaptă în evoluția cinematografului, numai că nu în felul cum se practica atunci. Primele experiențe – lucru inevitabil de altfel – semănau cu cele inițiale ale nașterii cinematografului, reducându-se adică la un fel de „probe" tehnice, la înregistrarea mecanică a vorbirii, așa cum primele filmulețe ale fraților Lumière se reduceau la înregistrarea vizuală a realității. Uimirea publicului în fața coincidenței audio-vizuale dintre sunetul vorbelor și mișcarea buzelor cântăreților semăna cu uimirea primilor spectatori în fața imaginilor mișcătoare. Filmul se reîntorcea, ca într-o spirală dialectică însă, la origini.

Faptul aducea, cum afirmau „contestatarii", cu un regres, cu o dare înapoi a cuceririlor cinematografului. Era însă un regres în aparență. Să fi uitat ei oare că orice inovație tehnică, de-a lungul protoistoriei cinematografului, a dus la apariția noii arte, că orice nou procedeu, primit la început cu rezerve, ca prim-planul, montajul, ca pelicula pancromatică sau ecranul triplu, de pildă, a însemnat un pas înainte pe calea desăvârșirii estetice a cinematografului? Dar nu oare tocmai rafinamentul estetic la care ajunsese arta filmului mut a cerut revoluția tehnică a *„vorbitorului"*, așa cum, după al doilea război mondial, rafinamentul imaginii în alb și negru a dus poate la revoluția culorii?! Istoria artei a dovedit întotdeauna că apogeul unei tehnici înseamnă propria ei distrugere și, implicit, pregătirea apariției unei noi tehnici care să continue, cu alte efecte, mișcarea artei înainte. Lucru valabil de altfel și pentru istoria limbii, a gândirii sau chiar pentru aceea propriu-zisă a popoarelor.

Prin urmare, apariția filmului sonor, apoi a celui vorbitor nu trebuie legate numai de o problemă economică, precum salvarea de la faliment a unei companii de filme, ci mai ales de una **estetică**, de evoluția antitetică a artei filmului cerută de teoria sa și de practica



Scanned with CamScanner

cinematografică, de experienţa nemijlocită a unor mari cineaşti dornici de a mări gradul de sugestie a expresiei filmice. Nu a regretat oare Dreyer, aşa cum a declarat-o el însuşi, că nu a putut folosi, pentru capodopera sa **Patimile Ioanei d'Arc** (1928), în locul inserturilor, al titlurilor scrise, cuvântul vorbit, trebuind să uzeze în unele momente de o tehnică interpretativă rafinată pentru sugerarea vorbelor, a întrebărilor care ies din gura judecătorilor şi a răspunsurilor patetice ale Ioanei?! Desigur, Dreyer a simţit că frazele lungi tipărite rup ritmul filmului, fapt pentru care un Jean Mitry, bunăoară, i-a reproşat *„excesul de inserturi care nu pot totuşi compensa lipsa cuvântului rostit"*. Sau, şi mai pregnant, cazul Dovjenko, aceasta simţind ca nici un alt cineast, poate, nevoia sonorului, nevoia imperioasă de a auzi oamenii strigând, caii nechezând, firele de telegraf şuierând... Iată ce nota el în legătură cu ultimul său film mut **Pământ** (1929), chiar în scenariul lui: *„Ce păcat că în cinematograf nu se poate vorbi! Întindem mâinile spre ceva, apucăm obiecte utile şi inutile, cădem, plângem, alergăm cu efort vizibil. Şi totuşi ceasul a sosit... Sunt atâtea lucruri de spus!"* Şi citează câteva fragmente din film care ar fi avut un efect estetic superior dacă ar fi beneficiat de tehnica sonorului: *„A zâmbit şi a închis ochii, a zâmbit propriilor sale gânduri. Caii au nechezat"; „Iar bocănitul surd al picioarelor lui Vasile şi murmurul lui pasionat creează tăcere în mijlocul imobilităţii adormite..."; „Câţiva cai nechează"; „Hei, voi, Ivani, Stepani, Grizuki! Voi mi l-aţi omorât pe Vasile? Nici un răspuns. Doar firele de telegraf şuieră în vânt..."*[4].

Evident, asemenea soluţii „sonore" nu semănau defel cu cele folosite de studiourile americane, unde sunetul risca să devină zgomot, iar vorbirea, vorbărie. Împotriva unei astfel de *„căi greşite"*, spre care părea că se îndreaptă cinematograful, iau atitudine şi marii cineaşti Eisenstein, Pudovkin şi Aleksandrov în vestita lor **Declaraţie** (1928), ca prim **document** în acest sens. Când ei scriu: *„Mult visatul film sonor devine realitate"* sau *„Mutul care şi-a găsit glasul"*, înţelegem entuziasmul lor în faţa necesităţii sonorului, însă, totodată, înţelegem că este un entuziasm care face apel la logică, la luciditate, când adaugă: *„O înţelegere greşită a posibilităţilor acestei descoperiri tehnice poate nu numai să frâneze dezvoltarea şi perfecţionarea cinematografului ca artă, dar ameninţă chiar să distrugă toate realizările lui formale actuale"*. Dacă cinematograful ocupă *„unul din primele*



Scanned with CamScanner

*locuri în rândul artelor*", acest fapt se datorează în principal **montajului,** creaţie a cineaştilor ruşi îndeosebi, el fiind „*mijlocul fundamental şi de altfel unic prin care cinematograful a putut atinge un grad atât de înalt de expresivitate*". De aceea „*pentru dezvoltarea în continuare a cinematografului, momentele esenţiale sunt numai acelea care întăresc şi dezvoltă procedeele de montaj*", care au asigurat „*succesul filmelor sovietice pe ecranele mondiale*".

Unul dintre aceste „*momente esenţiale*", de o uriaşă însemnătate, consideră ei, comparativ cu cinematograful în culori şi în relief, este sunetul. Numai că „*sunetul este o invenţie cu două tăişuri*". Unei prime „*perioade de senzaţional*", de satisfacere a curiozităţii, datorate înregistrării mecanice a sunetului, îi urmează o a doua, mult mai primejdioasă, aceea a „*teatrului filmat*", caz în care „*sunetul va distruge montajul*", pentru că importantă nu va mai deveni **confruntarea** „*bucăţilor de montaj*", ci **inerţia** fiecărei bucăţi în parte căreia i se adaugă sunetul. Cineaştii **Declaraţiei** cred că numai **utilizarea contrapunctuală** a sunetului în raport cu imaginea, adică **„necoincidenţa" netă a sunetului cu imaginile vizuale** poate oferi noi posibilităţi de dezvoltare a montajului, deci a cinematografului.

Chaplin arăta că vorbirea, dialogul, încetineşte ritmul, cineaştii ruşi, pentru care „*noua descoperire tehnică nu este un moment întâmplător, ci o rezolvare organică pentru avangarda cinematografului de cultură*", arată în schimb că sunetul, vorbirea, scoate arta filmului din o serie de **impasuri** ce păreau fără soluţie, cum ar fi insertul sau planurile generale, ce încetinesc tempoul. Ca atare, ei văd în „***metoda contrapunctuală de construcţie a filmului sonor***", unde sunetul va fi „*tratat ca element nou al montajului*" (independent de imaginea vizuală), **asincronismul,** cum va numi Pudovkin această metodă, un mare pas înainte în perfecţionarea artei filmului şi în direcţia **internaţionalismului** ei [5].

Şi autorul **Antractului,** René Clair, invita la luciditate într-un articol din 1929, ca apoi documentul sau manifestul său împotriva filmului vorbitor să fie chiar... un film sonor: **Sub acoperişurile Parisului** (1930). Aproape fiecare secvenţă a filmului este o replică indirectă la adresa anchilozării pe care o aducea noua aplicare tehnică prin „*teatrul filmat*", implicit o replică la adresa sincronismului. Clair era conştient că: „*Teoretic, filmul vorbitor poate da naştere la capodopere. Gândiţi-vă la noul Shakespeare care ar putea beneficia*



Scanned with CamScanner

*de acest instrument...*" Practic însă, ţinând seamă de consideraţii economice, comerciale, filmul vorbitor este în dezavantaj faţă de cel mut. Căci dacă în acesta din urmă, unde „*soarta imaginilor comportă o parte de hazard*", talentul îl mai poate **trişa** pe producător (şi D.I. Suchianu va susţine că datorită acestei „*trişerii*" arta filmului a progresat şi a supravieţuit presiunii cinematografului comercial), în filmul vorbitor o atare „*eroare*" nu mai este cu putinţă. „*Textul va fi stabilit dinainte, citit, cântărit, încadrat în reguli fixe. Cele mai bune imagini vor putea fi ratate prin dialoguri proaste, prin clişee de vodevil şi melodramă de care cu greu se va putea scăpa. Textul – conceput pentru minţile cele mai evoluate – va fi tara filmului vorbitor*". Clair, ca şi Alexandre Arnoux, criticul la modă în acei ani, crede că datorită „*verbozităţii uzate*", a „*sclaviei cuvântului*", cinematograful îşi va pierde cucerirea cea mai de preţ: **poezia.** El se întreabă dacă filmul vorbitor, această „*invenţie admirabilă în sine*", poate fi poetic. Şi răspunde: „*E locul să ne temem că pe ecran precizia exprimării verbale ar putea izgoni poezia, aşa cum izgoneşte şi atmosfera de vis. Cuvintele imaginare pe care le împrumutăm acelor fiinţe mute, acelor dialoguri purtate între imagini, vor fi întotdeauna mai frumoase decât oricare frază adevărată.* ***Până acum eroii ecranului se adresau imaginaţiei cu complicitatea tăcerii.*** *Mâine vor adresa urechilor noastre prostii pe care nu vom putea să nu le ascultăm. Conform industriaşilor peliculei, pentru care culmea artei va însemna întotdeauna imitarea cea mai fidelă a realităţii, filmul va pierde acel farmec pe care-l datora caracterului său ireal*".

Înlocuirea subtitlurilor este şi pentru Clair singura soluţie a „*vorbitorului*", aici văzând posibilitatea ca „*imaginea să fie însoţită de cuvânt, fără a se renunţa la cuceririle cinematografului mut*". Însă crede că va fi greu să se cadă de acord „*asupra acestui compromis*". Tentaţia vorbăriei e prea mare. De aceea, ca şi Chaplin, căruia îi admiră protestul împotriva vorbitorului, Clair conchide: „*În faţa filmului sonor – cu toate erorile inevitabile care marchează începuturile sale – putem spera. În faţa filmului vorbitor – în pofida primelor sale succese – îngrijorarea persistă*"[6]. Dar replicile sale concrete, **Sub acoperişurile Parisului** şi **Milionul,** realizat în anul următor (1931), la adresa filmului sonor şi respectiv vorbitor sunt deja printre primele contribuţii valoroase privind utilizarea cu succes – în sensul artei, în sensul continuităţii cuceririlor cinematografului mut – a noii tehnici



Scanned with CamScanner

*„admirabile în sine"*. Bineînțeles, mai pot fi adăugate și alte filme valoroase, aparținând tot unor „contestatari", care marchează începuturile fonofilmului, cum ar fi **Îngerul albastru** (1929) de Josef von Sternberg, **Westfront 1918** (1930) de G.W. Pabst și mai ales **Aleluia!** (1930) de King Vidor.

După cum observăm deci, din citarea acestor *„cazuri"* semnificative, **tranziența** sau trecerea de la mut la vorbitor, datorată apariției și experimentării noii tehnici, are amploarea unei adevărate revoluții, înfruntarea dintre teorie și practică, dintre practicienii mutului și practicienii sonor-vorbitorului, dintre estetica mutului și estetica vorbitorului căpătând *„rezolvarea"* unei căi de **compromis.** Este un compromis firesc însă, propriu marilor schimbări. Practica va dovedi că marii cineaști – și printre ei să-i amintim și pe Vertov și Kuleșov, ca primii care s-au adaptat cu entuziasm la noua practică cinematografică – vor găsi adevărata cale de *„salvare"* a cuceririlor mutului, de continuare a acelei *„trișerii"* – de data aceasta pe baza unei **părți de hazard audio-vizual** – care să ducă mai departe arta filmului în pofida sistemului *„locomotivei"* impus de producția comercială, de invazia de pelicule vorbitoare mediocre.

## Teoreticienii vorbitorului

Dar nu numai practicienii, regizorii propriu-ziși – aflați la cumpăna *„compromisului"* practic și, implicit, teoretic, fiind obligați de împrejurări să se explice, să-și facă auzite poeticile – teoretizează **tranziența** și chiar o depășesc, precum Clair sau Eisenstein, ce va călători anume în Occident spre a-și însuși noua tehnică la fața locului (din păcate, pentru el experiența americană se numește Que **Viva Mexico** și va fi una tragică!), ci și teoreticienii înșiși, fenomenul care se naște – filmul vorbitor – generând concepții inedite pe un câmp de dezbatere foarte rodnic. Astfel, pentru Balázs Béla, autorul *„foarfecelui poetic"* (montajul, căruia îi atribuia rolul stilului din literatură), cinematograful sonor, cum arăta el în **Der Geist des Films** (Spiritul Filmului, 1930), este o artă nouă și importantă care nu trebuie înțeleasă ca o perfecționare a cinematografului mut, ce se poate dezvolta în paralel ca artă deosebită, ci ca o *„transfigurație"* a naturii înseși printr-un *„fapt central"*: sunetul. Elementele fundamentale ale filmului mut însă devin, paradoxal, deși filmul sonor este o



Scanned with CamScanner

*„artă nouă"*, şi elementele fundamentale ale analizei fonofilmului: încadratura sonoră, prim-planul sonor şi montajul sonor. Balázs este deci optimist în ceea ce priveşte viitorul filmului sonor şi vorbitor, afirmând chiar că *„filmul sonor fără dialog e o absurditate"*[7].

La o extremă opusă se află alt mare *„sistematizator"*, germanul Rudolf Arnheim, a cărui teorie, expusă în eseul său din 1932 **Film als Kunst** (Filmul ca artă), îi are ca anticipatori pe Vianu şi Dragomirescu, ce susţineau că *„elementele diferenţiale"* dintre imaginea reală şi cea filmică se datorează faptului că cinematograful e suprafaţă nu volum, că e artă a umbrei şi luminii, că e limitat în cadru etc. *„Mijloacele diferenţiale"* devin apoi la Arnheim *„mijloace formative"*, care îi conferă filmului calitatea de artă, care îl diferenţiază de realitate. Or noile descoperiri tehnice elimină o parte din aceste *„mijloace formative"*, apropiind cinematograful de realitate şi deci îndepărtându-l de caracterul de artă. Neţinând seama că şi în fonofilm reproducerea realităţii este parţială, prin abolirea continuităţii sonore, prin asincronism, prin obţinerea deci nu numai a unui timp şi spaţiu *„ireal"*, dar şi a unui sonor *„ireal"*, Arnheim va nega filmul sonor, necrezând în opera *„compozită"*, în opera de sinteză visată de Wagner, pe temeiul că e o imposibilitate **contopirea** imaginii cu dialogul sau cu alte mijloace de expresie şi, cu trecerea anilor, Arnheim va continua să fie tot mai convins că, aşa cum va scrie în 1946, *„apariţia sonorului a distrus cinematograful ca formă de artă"*[8].

Spottiswoode, care va populariza în Anglia ideile lui Arnheim; continuându-i metoda deductivă şi punând bazele, în **A Grammar of the Film** (1935), unei cercetări a filmului cu un caracter riguros ştiinţific, va critica rezistenţa teoreticianului german faţă de filmul sonor, relevând principiul discontinuităţii, ca specific filmic[9]. Spottiswoode, Rotha, Grierson şi mulţi alţi critici, precum cei italieni, în frunte cu Gerbi, Debenedetti, Barbaro şi Chiarini, vor acorda problemelor cinematografului sonor ponderea necesară repunându-l în „drepturi" şi făcând, prin contribuţiile lor, singulară – chiar şi vizavi de evoluţia artei şi poeticii lui Chaplin – opinia lui Arnheim, care încă în 1957 avea nostalgia filmului mut, consi-derând că toate revoluţiile tehnice, de la sonor încoace, n-au făcut decât *„să contribuie considerabil la nimicirea ultimelor pretenţii ale unei imagini organizate conform unei semnificaţii"*.



Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

## „PUNCTE DE VEDERE"
## D.I. Suchianu, Tudor Vianu

De o asemenea „consecvență" nu a fost în stare nici cel mai înfocat și original critic român, D.I. Suchianu, care a făcut, cum vom vedea, figură singulară la noi și aiurea prin vehemența și calitatea argumentației îndreptate împotriva filmului vorbitor. Și în România, bineînțeles, anii „tranziției" s-au dovedit, de la apariția cinematografului, anii cei mai efervescenți din punct de vedere teoretic, când pentru unii arta filmului era în pericol de a muri, iar pentru alții în ipostaza fericită de a începe să se nască.

Abia în contextul internațional pe care l-am descris mai sus, numindu-l de **compromis** creator, abia în contextul acestui, în fond, **dualism recesiv,** cum ar fi spus Mircea Florian, când, de fapt, raportul de recesivitate nu se stabilea între filmul mut și filmul vorbitor, ci între arta filmului și cinematograf, înțeles ca *„artă ieftină și nepretențioasă"* [10], arta filmului fiind și azi **recesivă** față de industria cinematografică dominantă și tocmai prin aceasta **superioară** ei, știut fiind că în concepția marelui nostru filosof structura lumii este recesivă, adică se bazează pe relația de disimetrie existentă între termeni polari sau antitetici fundamentali (bine-rău, frumos-urât, violență-iubire, libertate-autoritate, schimbare-evoluție, optimism-pesimism, viață-moarte etc.), dintre care unul **domină,** iar celălalt **vine din urmă,** este recesiv, fără ca prin aceasta să fie degradat, dimpotrivă, acest din urmă factor fiind de regulă superior primului; abia în acest **context recesiv,** spuneam, putem înțelege cât de completă, profundă și, bineînțeles, distinctă este în privința raportului în discuție, analog raportului film-teatru, concepția lui Camil Petrescu. Ea nu a putut fi „înlocuită" de revoluția sonorului așa cum s-a întâmplat în cazul lui Vianu sau D.I. Suchianu. Aceștia din urmă aveau teoriile consolidate pe principii estetice oferite de tehnica filmului mut. Acceptarea noului mijloc sonor și reteoretizarea artei filmului se produc mai greu. Dovadă că din primul moment ei refuză filmul sonor.

D.I. Suchianu, consacrat deja în critica literară şi cea de film, scrie în 1929 în **Adevărul literar şi artistic** (nr. 458) un eseu extraordinar, unde îşi sintetizează toate ideile de până atunci, **Superioritatea artei mute,** pe care îl va include în volumul **Puncte de vedere** (1930); ba, ceva mai mult, în toate articolele ulterioare el vorbeşte de arta a şaptea aşa cum ea a fost fixată de vârsta de aur a filmului mut, fără să ţină seama aproape de fel de cuceririle sonorului, ca şi cum acestea parcă nici nu existau, ignorându-le deci. Chiar şi în cartea sa inegalabilă, **Curs de cinematograf**, va proceda la fel. În finalul ei însă, când anunţă *„problemele volumului II"*, care nu va apărea decât peste 40 de ani sub titlul **Cinematograful, acest necunoscut** (1973), destinat, aşa cum anunţase atunci, *„funcţiilor cuvântului în cinematograf"*, recunoaşte că de la apariţia studiului **Superioritatea artei mute** s-a adunat un material important de filme vorbite, care *„a adus în unele privinţe confirmări şi argumente noi vechilor mele concluziuni, iar pe de altă parte, dacă nu infirmări, în tot cazul modificări unora din impresiile mele anterioare. Fireşte, superioritatea filmului nevorbitor rămâne indiscutabilă"* [11]. Poziţia din 1929 rămâne deci intactă în fond, asemenea esenţei filmului care, *„semănând cu visul şi cu căderea pe gânduri, este în principal vizual, locul vorbirii rămânând un simplu accesoriu"*.

Dar iată argumentarea măiastră a lui D.I. Suchianu din **Adevărul...**, declanşată în numele artei, prin punerea în balanţă a celor *„doi rivali"*, respectiv a esteticii mutului şi a esteticii vorbitorului: *„Străbatem azi* – aşa debutează eseul – *o epocă turbure pentru producţia cinematografică. În momentul tocmai când arta mută începe să fie o mare şi adevărată artă, totul riscă să fie nimicit. Un concurent serios ameninţă să o distrugă: filmul vorbitor. Marile vedete dezertează de la Hollywood, se repatriază în Europa, se apucă de teatru sau de alte ocupaţii. Penuria de filme bune pe care orice bucureştean o poate constata se datoreşte enormului entuziasm pentru cinematograful vorbitor. De aceea credem nimerit a ne opri puţin pentru a judeca puterile şi şansele fiecăruia dn cei doi rivali"*. Şi începe prin a arăta ce este filmul vorbitor, deosebindu-l de filmul sonor sau filmul sincronizat, ce *„nu se depărtează de vechile metode"*. Filmul vorbitor adaugă zgomotelor şi acompaniamentului muzical *„discursurile actorilor"*. Dar dacă în cazul filmului sincronizat *„progresul artistic e clar"*, în schimb, în cazul vorbitorului, valoarea lui, evident, din punctul de vedere al frumosului, al artei, este discutabilă, *„în această privinţă, trebuie să răspundem categoric: nu"*. Mai mult: *„trebuie să recu-*



Scanned with CamScanner

*noaştem că printr'însul nu se va putea niciodată face adevărată artă".*

D. I. Suchianu

Ca să-şi susţină o asemenea afirmaţie absolutistă, pe care, ca un om formidabil de viu ce era, şi-o va nega peste câţiva ani cu aceeaşi strălucire, conform unei metode deprinse de la maestrul său, G. Ibrăileanu, D.I. Suchianu apelează, firesc, la instrumentul poeticii clasice, aplicat artelor tradiţionale, afirmând cehovian că *„arta înseamnă a face mult cu puţin"*. El judecă cinematograful cu estetica romanului, a muzicii, picturii etc. Arta înseamnă deci *„a realiza cu câteva semne convenţionale o lume întreagă de imagini şi sentimente"*. Romancierul o face în câteva vorbe, muzicianul cu câteva acroduri, cinematograful cu câteva mişcări. Apelând apoi la definiţia lui Croce – *„arta este limbă"* –, pe care peste ani realmente o va blama, o va considera eroarea esteticii moderne care a dus la înfundătură gândirea asupra frumosului, D.I. Suchianu defineşte la rândul său: *„Cinematograful, ca oricare artă, îşi are şi el limba lui, care constă din imagini de mişcare. Arta ecranului este redarea unei situaţii morale prin câteva gesturi caracteristice, bine şi simbolic alese"*. Nu-i nici o deosebire între lectura unui roman şi vizionarea unui film: în ambele cazuri trebuie să învăţăm să descifrăm îndărătul câtorva semne viaţa însăşi. Receptorul trebuie să ştie deci că **arta este convenţie:** *„Convenim că anumite semne particulare (vorbe, mişcări, sunete) ne vor deschide orizontul vieţii reale"*. În cazul filmului mut, de pildă, *„pe măsură ce ne familiarizăm cu limba mişcărilor, care e limba particulară a cinematografului, ajungem să avem aproape direct iluzia realităţii"*. Filmul vorbitor însă adaugă limbii mişcărilor, limba vorbelor, cuvintelor. Filmul mut ne vorbea într-o singură limbă, cel vorbitor în două. Limba a doua împiedică percepţia. *„Şi atunci fatal iluzia realităţii este oprită în loc"*.



Scanned with CamScanner

De aici, de la această subestimare naivă, ca şi cum omul şi arta lui n-ar putea vorbi mai multe *„limbi"* (vezi teatrul sau opera wagneriană), şi până la a acuza filmul vorbitor de naturalism nu mai e decât un pas. Înmulţirea mijloacelor de expresie *„înseamnă un regres de la artă la copie"*. La copia Naturii, evident. Lucru irealizabil. Orice *„limbă"* nouă vom adăuga cinematografului (cuvânt, culoare, relief etc.), *„vom avea o impresie de artificial permanent"* (în ultimii ani ai vieţii, Suchianu va susţine tocmai contrariul şi anume că *„arta este natură"*).

Ca şi Chaplin, criticul român nu-şi poate închipui o simfonie de Beethoven cu cuvinte! (Deci un Beethoven până la **Simfonia a noua** sau până la **Missa Solemnis**). De aceea, *„îmbinarea de alfabete expresive nu o întâlnim decât în artele inferioare şi minore"*.

Pentru D.I. Suchianu deci arta este *„refacerea, reconstrucţia naturii în toată întregimea şi complexitatea ei, prin ajutorul unui singur sistem de semnale"* sau – eludând *„simţul intelectual"* de care vorbea Hegel – *„reînvierea, prin semne aparţinând unui anumit simţ, reînvierea de imagini aparţinând tuturor celorlalte simţuri"*. Cinematograful vorbitor va uimi poate curiozitatea ştiinţifică a oamenilor, apoi totul se va sfârşi curând *„prin revenirea la marea artă în care au strălucit un Charlot, un Leonidov sau un Pudovkin"*.

E surprinzător, după aceea, că D.I. Suchianu nu vede dincolo de acel film vorbitor aflat în prima fază experimentală: *„Cavernos şi exploziv, glasul actorului de film vorbitor este de la început până la sfârşit un lătrat cu desăvârşire neuman, şi nu vedem cum s-ar putea ameliora vreodată"!* Nu vede nici cum textul *„perfect idiot"* ar putea avea vreodată *„vreo valoare literară oarecare"*, după cum nu vede în filmul vorbitor decât genul muzical în varianta sau reducţia **Cântăreţului de jaz!** Dacă crede, aşa cum spune în continuare, că *„arta înseamnă, în primul rând, dificultate învinsă"*, de ce nu-i acordă în viitor şi filmului vorbitor o atare şansă?! *„Arta înseamnă simbolism şi economie de mijloace. Înseamnă a găsi detalii cât mai indirecte şi cât mai simple, pentru a reda situaţii morale cât mai ample, cât mai bogate, într-un cuvânt cât mai asemenea realităţii. Cinematograful cel bun – adică cel mut – ajunge la asemenea reuşite. Cel vorbitor nu le va ajunge niciodată"*. (În **Cinematograful, acest necunoscut,** autorul **poveştii-bis** va demonstra cât de mult vorbele, cuvintele, pe care acum le condamnă, în care vede pericolul cel mare, au îmbogăţit arta filmului!).



Scanned with CamScanner

*„Cuvântul e adeseori dușmanul artei"*, scria pe atunci cel ce avea să fie vrăjitorul cuvintelor, cel ce avea să pună la baza artei și a vieții **povestea!** Cuvintele *„limitează totdeauna"*. Sau: *„opera va dispărea încetul cu încetul pentru acest viciu congenital:* ***cuvântul"***. Comparativ cu sunetul muzicii, cu forma și culorile picturii, cuvântul este un *„imperfect instrument de artă"*; el este *„dintre toate alfabetele expresive, cel mai puțin artistic"*. Chiar și ca instrument de cunoaștere *„cuvântul este o unealtă grosolană"*. A dovedit-o și Bergson (dar tot cu ajutorul cuvântului). De ce atâta înverșunare împotriva cuvântului? Cuvântul are două funcții contradictorii: una expresivă, simbolică, și una logică. Gândirea artistică este expresivă, contrară deci logicii (Kant spusese, în schimb, că perfecțiunea estetică se bazează pe perfecțiunea logică!). Arta **sugerează, simbolizează,** dar deseori funcția logică de noțiune a cuvântului iese învingătoare banalizând funcția expresivă a cuvântului, care este recesivă deci față de cea dintâi! Muzica, sculptura... sunt arte mai pure decât romanul, bunăoară, *„unde se amestecă multă gândire rațională"*. Marii scriitori de aceea sunt mari, pentru că citindu-i *„ne fac să uităm că se servesc de cuvinte, dându-ne impresia că ne trântesc viața în față, toată și exact așa cum e"*. Dar poezia modernă ce este? *„O operă de răbdare prin care se urmărește epurarea a tot ce e logic în cuvinte, pentru a rămâne doar cu ceea ce în ele este vag-simbolic, la fel cu sunetele muzicale sau cu liniile din artele plastice"*. Iată cum, deci, dificultatea învinsă este *„drumul adevărat al artei"*. Filmul s-a născut de la început cu acest imens privilegiu: nu a avut nevoie de cuvinte, nu a trebuit să surmonteze o asemenea dificultate. Și iată că acum renunță de bună voie la acest avantaj și-și fabrică singur un handicap uriaș! *„Este într-adevăr de necrezut"*. După ce enumeră și *„crima"* pe care vorbitorul o face împotriva *„insertului"*, abolind simplitatea lui atât de vrăjitorească, conchide că nu se poate ca pe o cale sau alta *„rătăcirea aceasta să nu ia în cele din urmă sfârșit"*.

*

Tot în 1929, și tot în aceeași valoroasă revistă **Adevărul literar și artistic,** dar în nr. 466 (din 10 nov.), Tudor Vianu își face și el cunoscut punctul de vedere, care e mai puțin tranșant, în problema **filmului vorbitor,** publicându-și sub acest titlu ultima parte a prelegerii **Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii,** ținută în 1928, cum am arătat, în Aula Fundației Universitare. După părerea sa,



Scanned with CamScanner

*„sincronizarea viziunii cu audiția"* este ideea veche, subterană, a artei mute. Însă are *„multe rezerve și îndoieli"* față de viitorul filmului vorbitor. Căci *„conștiința propriei originalități"* a artei ecranului *„constă în năzuința de a interpreta și stiliza realitatea prin singurele două valori ale umbrei și luminii"*. De aceea *„filmul vorbitor trebuie considerat numai ca o izbândă teoretică"*. Prin filmul vorbitor, crede Vianu, arta ecranului își pierde existența autonomă câștigată și se întoarce la faza primitivă când era o simplă copie. Filmul vorbitor își găsește aliat în *„aceea confuză atitudine a publicului care nu știe să distingă totdeauna între realizarea de artă și reușita tehnică"*. Cinematograful, scrie pe bună dreptate Vianu, nu trebuie să urmărească *„redarea cât mai fidelă a realității"*. De asemenea, în *„diversitatea limbilor naționale"* el vedea un alt motiv practic insurmontabil pus în calea expansiunii filmului vorbitor, căreia însă îi anticipa un mare viitor ca mijloc de documentare. În fine, un ultim (deocamdată) rival pentru filmul artistic vorbitor, redus atunci, cum arată și Vianu, la soluția **Cântărețului de jaz,** a actorului care cântă, este *„radiofonia combinată cu televiziunea"*, invenție gata de a ieși din laborator!

Substanța acestui articol dezvoltă de fapt o idee aparținând părții centrale a prelegerii, aceea referitoare la natura estetică a cinematografului. Demonstrând că cinematograful este o artă a umbrei și luminii, cu argumente, cum am mai arătat, ce anunță teoria lui Arnheim, lucru firesc dacă ne gândim că amândoi fac parte din aceeași familie de spirite, Vianu conchide că *„orice înscenare de cinematografie colorată este în esența ei lipsită de artă, deoarece urmărește un efect de realism naiv, o apropiere mai mare de modelul multicolor al realității, când în firea artei filmice stă tocmai simplificarea acesteia la două note, interpretarea ei prin umbră și lumină. La fel trebuie să judecăm și tentativa de a obține sincronismul dintre proiecție și audiție, obținută printr-un aparat fonografic, căci și aici grija de a ajunge la o apropiere mai mare de realitate înlocuiește preocuparea de a o interpreta cu mai multă artă"*.

Dar un punct de vedere mult mai tranșant în privința filmului vorbitor, Tudor Vianu și-l exprimase în cursul de estetică cu tema **Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă,** ținut în anul universitar 1927–1928, când îi consacră artei filmului *„o prelegere și jumătate"*, probabil, așa cum scrie și George Gană, unul din harnicii editori ai operei sale, *„prima prelegere universitară dedicată la noi*



Scanned with CamScanner

*filmului*"[12]. Şi aici Vianu reia disputa cu K. Lange, reafirmându-şi opinia că filmul este o artă a umbrei şi luminii, văzând în aceasta *„esenţa esteticei cinematografice"*. E *„motivul hotărâtor"* pentru care respinge sau trebuie respinse filmul în culori şi filmul vorbitor. Faţă de *„limbajul propriu"* al artei filmului, în expresia alb/negru, filmul în culori e *„ca o aberaţie estetică, ca o caducitate estetică produsă de industrie, ca o dorinţă de a se ajunge la un grad de imitaţie mai fidelă a realităţii. E o atitudine estetică naivă credinţa că arta ar fi o simplă imitaţie a realităţii"*. Iată de ce – pe temeiul aceleiaşi ameninţări a naturalismului, deşi, cum am demonstrat nu o dată, chiar şi în lucrarea de faţă, realitatea este atât de complexă încât nu există nici o primejdie de fotocopiere absolută a ei, fapt de care primul s-a temut Baudelaire – trebuie eliminată şi tendinţa *„de a obţine un sincronism între audiţie şi viziune astfel ca personagiile să pară că vorbesc"*, toate acestea fiind *„efecte ale realismului naiv, pe care trebuie să le înlăturăm"*.

Vianu consideră deci că pentru *„progresul estetic al cinematografului"* sunt necesare unele *„reforme estetice"*, cum ar fi în primul rând eliminarea culorii şi a vorbirii, urmate apoi de eliminarea epicului şi chiar a dramei! Filmul trebuie să aibă simplitate, o acţiune necomplicată, regizorul trebuind din capul locului să renunţe *„de a mai înscena un* **Faust** *sau un* **Hamlet**..." În schimb, el îşi poate asocia muzica, singurul element al noii revoluţii tehnice pe care Vianu îl acceptă: *„Este o necesitate nervoasă care cere ca proiecţia filmică să fie întovărăşită de muzică. Muzica serveşte ca un fel de fundal sufletesc pe care imaginile se desfăşoară şi în care ele îşi găsesc un fel de interpretare"*. Şi încheie cu o afirmaţie de-a dreptul *„avangardistă"*, considerând că cinematograful, valorificând posibilităţile pe care i le oferă tehnica, poate să obţină, ca nici o altă artă, *„efecte de fantastic şi de umor"* şi prin urmare *„trebuie să se dezvolte în sensul umoristic şi în sensul fantastic"*.



Scanned with CamScanner

Să ne reamintim că şi în finalul eseului din 1924 Vianu îşi exprimase încrederea în viitorul cinematografului, în viitorul *„neînstrăinat"* al **maşinii,** când vom căuta în ea prilej de *„rafinare artistică"*. În orice caz, va veni o vreme când *„ne va apărea ciudată tăcerea sau timiditatea care înconjoară azi problemele esteticii cinematografului"*. Printre aceste probleme, pe care le vedea dezvoltându-se într-o direcţie **independentă,** cea mai importantă „previziune" a sa – a cărei realizare practică însă o va nega în articolul **Filmul vorbitor,** considerând varianta **Cântăreţului de jaz** *„singura soluţie"*, *„unica posibilitate"* de existenţă a filmului vorbitor, ameninţat în acest fel *„să se înăbuşe prin monotonie"* – este legată de viitorul muzicii de film. Iată rândurile antologice pe care le scria Vianu atunci despre *„cinematograful de mâine"*, anticipându-i teoriile şi mai ales dezvoltarea practică:

*„Muzica i se asociază. Un instinct profund a unit cinematograful cu muzica încă de la începuturile cinematografiei. O necesitate nervoasă recomandă muzica drept un factor care face întunericul din jur mai suportabil. Ea creează apoi o vagă dispoziţie generală, pe care ne place s-o percepem în îndepărtata sa înrâurire cu imaginile ce se succed în faţa noastră. Rolul acesta modest al muzicei este mai stimabil decât aplicarea pedantă care interpretează în orchestră, după tonalitate şi ritm sentimental, scenele pe care le vedem. Ceea ce ne îndepărtează în această întreprindere este îmbinarea exterioară dintre muzică şi viziune, intenţiunea analitică şi rece care nu reuşeşte să ascundă sub aparenta lor sinteză adânca lor divergenţă. Muzica are totuşi un viitor mare în cinematografie. Va veni o zi când, după cum poetul filmic va lucra într-o deplină neatârnare de sugestiunile artei literare, munca sa se va desfăşura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului, sau când ambele aceste funcţiuni vor fi întrunite într-o singură persoană. Unirea muzicei cu viziunea nu se va mai face ca astăzi, după criteriul analogiei, ci prin forţa unei afinităţi imanente. Prins şi târât de tema melodică, ochiul va căuta în afară înţelesul acestei zbuciumări şi se va repauza în succesiunea aceea de apariţiuni strălucitoare, ieşind şi reintrând în noapte. O adevărată liberare apolinară în înţelesul misterios de care a vorbit Friedrich Nietzsche!"*



Scanned with CamScanner

# CAZUL „CIULEANDRA"
## Liviu Rebreanu

Cum era şi de aşteptat, noua tehnică vorbitoare paralizează iar producţia de filme autohtone care, între anii 1923–1930, cunoscuse o relativă înflorire (se realizaseră circa 30 de filme). Urmează o altă perioadă materială grea, dovadă că până în 1939 se produc doar 16 filme sonore, majoritatea însă fiind versiuni româneşti ale unor filme străine, făcute la Paris, Praga sau Budapesta. În 1930 regizorul şi producătorul german Martin Berger realizează primul film sonor românesc, ecranizând romanul lui Liviu Rebreanu **Ciuleandra** (apărut în 1927), care avea să fie un eşec artistic.

Este anul când marele nostru scriitor se afla la preşedinţia Direcţiei Educaţiei Poporului, când era membru în comisia de cenzură a filmelor şi lupta pentru **legea cinematografelor,** care urma să impună difuzarea unor creaţii de valoare şi să stopeze pe cât posibil invazia maculaturii, a produselor şi subproduselor comerciale. Este mai ales anul când concepţia şi orientarea sa în această privinţă aveau să fie exprimate în câteva rânduri şi îndeosebi într-un excepţional articol teoretic, adesea pomenit, publicat în revista **Cinema** (din 16 iunie 1930) sub titlul semnificativ, conţinând un dualism recesiv, **Arta şi cinematograful,** din care citãm: *„Numai când încerci să reţii ceva din avalanşa de artă ce se vinde permanent în zeci de mii de săli de pe suprafaţa globului, numai atunci îţi dai seama cât de puţină artă oferă cinematograful şi cât de multă maculatură"*. Fenomenul însă i se pare firesc, pentru că cinematograful *„îşi caută încă forma specifică de exprimare artistică"*. În plin sonor, Rebreanu are un alt punct de vedere faţă de Vianu, de pildă, sau de Mihail Dragomirescu, care apropiau cinematograful de muzică: *„Arta aceasta nouă trebuie să-şi găsească specificul ei care să o deosebească şi de teatru, şi de plastică, şi de muzică, şi de arhitectură. Din multele mii de filme vor rămâne câteva care să însemne etapele drumului către specificul cinematografic"*. Este exprimat aici, în această din urmă frază, adevărul care pune arta filmului într-un raport de recesivitate faţă de industria



Scanned with CamScanner

cinematografică dominantă şi dominatoare, dându-i esteticului însă calitatea de **însemn**, de superioritate autonomă.

Din păcate, filmul **Ciuleandra** nu a fost un asemenea *„însemn"* care să rămână, care să marcheze vreo etapă (măcar şi în istoria filmului românesc), respectiv etapa de cotitură a cinematografului în *„drumul către specificul lui"*. El marchează totuşi o etapă, una teoretică, legată tot de numele lui Rebreanu, în speţă de **Ciuleandra** sa, de ideea primului *„film sonor şi vorbitor"* din istoria cinematografului românesc, fapt care l-a îndemnat să colaboreze din nou cu a şaptea artă. Acestui moment îi datorăm şi cea mai competentă opinie, pe care prima dată şi-a exprimat-o Alex. Demetrescu vizavi de scenariul lucrat după **Pădurea spânzuraţilor,** în problema atât de dificilă a ecranizării. Pentru că iată ce declara Rebreanu, cu câteva săptămâni înainte de a vedea filmul **Ciuleandra,** într-un interviu acordat lui Ioan Massoff pentru **Rampa:** *„Scenariul filmului s-a lucrat după romanul meu, bineînţeles fără să se respecte întocmai arhitectura romanului, lucru ce ar fi fost de altfel imposibil. Calităţile unui roman nu pot fi redate într-un film şi transpunerea unui roman pe ecran întâmpină aceleaşi dificultăţi ca transpunerea unui roman în piesă de teatru. De aceea realizatorii filmului au fost nevoiţi să introducă scene noi pentru ca filmul să aibă variaţie, să prezinte interes, să dea posibilitatea de manifestare actorilor şi să poată introduce muzică"*. Iar referitor la **fotogenie,** un concept de pionierat al esteticii de film, care a dat naştere unui important curent de avangardă numit *„vizualism"*, concept introdus şi teoretizat de Delluc, apoi de Epstein, citat pe larg, cum am arătat, de Alex. Demetrescu, Rebreanu spune: *„Artiştii români n-au fost recrutaţi atât după reputaţia lor scenică, ci mai mult după şansa de a fi reuşiţi în film. Fotogenia n-are nici o legătură cu talentul scenic al unui actor. **Ciuleandra** este, după cum se spune în limbaj tehnic, un film sută la sută sonor şi vorbitor. Credinţa mea e că realizatorii au izbutit să facă un film care să intereseze şi străinătatea"*[13]. Şi Rebreanu ne mai informa în acest sens că filmul a fost reţinut să fie difuzat în Germania, Franţa, Austria, Ungaria, Cehoslovacia, Ţările Scandinave.



Scanned with CamScanner

Din nefericire, filmul nu numai că nu a interesat străinătatea, aşa cum credea marele nostru scriitor, care, după cum notează insistent în **Jurnal** şi după cum mărturiseşte însăşi Fanny Rebreanu în cartea **Cu soţul meu,** spera să-şi cumpere cu drepturile de autor *(„care aş vrea să fie cât mai substanţiale")*, o vie şi o casă la Valea Mare, dar ecranizarea **Ciuleandrei** a fost o mare cădere în ţară, un nesperat prilej pentru detractorii lui Rebreanu să-l atace vehement în presă, stârnind unul din cele mai mari scandaluri din istoria atât de nefirească a cinematografului românesc. Mai mult – şi acesta ni se pare lucrul cel mai important de subliniat aici – filmul, care, ca şi în cazul marii majorităţi a peliculelor noastre *„mute"*, nu ni s-a păstrat, l-a decepţionat profund pe acela care şi-a risipit o enormă energie pentru realizarea lui (de la obţinerea unei subvenţii de un milion de lei sau de la ajutorul dat pentru înfiinţarea unei societăţi mixte de film româno-germane până la *„potrivirea"* scenariului, scris de Kurt Schwabach, sau alegerea locurilor de filmare). Atât de mare i-a fost decepţia încât a refuzat să meargă la spectacolul de gală, iar nu peste mult timp, în urma scandalurilor iscate de film, şi-a dat demisia de la preşedinţia culturii. Azi nici când sunt descoperiţi cu şliţul descheiat, când încalcă paragrafe ale Constituţiei şi când toată mass-media urlă, renumiţi domni din fruntea culturii, a cinematografiei şi a parlamentului, nu se leapădă de ciolan, nu iau aminte la gestul de demnitate, de noblеţe al înaintaşului lor!

Iată ce-şi nota Rebreanu în **Jurnal,** la data de 29 octombrie 1930: *„Astă-seară e premiera* ***Ciuleandrei.*** *Eu am văzut-o alaltăseară, după spectacolul de la Ventura. Şi n-am fost deloc mulţumit. Nu e la ce m-am aşteptat, nici măcar ca fotografie. Scenariul complet idiot; nici o scenă dezvoltată ca lumea. Regizorul absent. Peisajele de câlţi, infecte. Nici un amănunt de adevărată artă. Interioarele mediocre. Muzica de o banalitate revoltătoare. Sincronizarea alandala. Jocul artiştilor nul. Dialogul imbecil şi spus de oameni care nici nu ştiu să vorbească. În sfârşit, am fost decepţionat"*. Dacă la această stare adăugăm şi *„efectul nenorocit"* avut asupra sa de susţinuta campanie de presă stârnită de nenumăraţii săi duşmani, în frunte cu Pamfil Şeicaru şi **Curentul** lui, care l-au atacat cu o violenţă de tip *„România Mare"*, de care nu merită să ne ocupăm vreodată, înţelegem de ce, după nota din 3 nov. 1930 *(„Ce curios se petrec toate în viaţă? De unde până deunăzi legem atâtea speranţe de filmul Ciuleandra, azi vedem numai amărăciune şi întristare. Toată haita de şantajişti aleargă să exploateze mediocritatea filmului, mă împroaşcă cu noroi*



Scanned with CamScanner

*și, mai presus, îmi provoacă o agitație sufletească"),* n-avea să mai pomenească nici un cuvânt în **Jurnal** despre film și scandalul din jurul lui, ca și cum toate acestea nici nu au existat. Cu extraordinara voință ce-l caracteriza, Rebreanu pare să-și fi impus o rupere totală de practica cinematografică, implicit de politica culturii, anunțată de următoarea însemnare (din 30 oct. 1930): *„Sunt atât de plictisit, că-mi vine să las toate baltă și să mă duc la țară, să-mi văd de scrisul meu și să nu mai cunosc pe nimeni".*

Va proceda în consecință, deși pasiunea pentru cinematograf și pentru problemele lui nu se va stinge, dovadă că ne-a lăsat urme prețioase legate de vizionarea unor filme precum **Nimic nou pe frontul de vest,** de existența unei discuții cu reprezentanți ai firmelor *„Paramount"* și *„Sacha-film",* referitoare la *„posibilitățile înființării industriei românești de filme",* de situația cinematografului din România pe care o va cunoaște cu prilejul unui turneu întreprins în mai multe orașe ale țării, unde a conferențiat pe tema *„Romanul romanelor",* sau mai ales urme legate de diferite aspecte ale artei a șaptea aflate în **Spovedanii,** carte neterminată în al cărei proiect era prevăzut și un capitol intitulat **Cinema,** capitol rămas doar la însemnarea: *„De ce se învechesc imediat filmele, pe când în toate artele operele durează mult mai mult? Arta mecanică e fatal să îmbătrânească, afară de gramofon. Cinema-ul nu și-a găsit expresia proprie".*

Regăsim aici ideea din articolul **Arta și cinematograful,** minus optimismul de acolo. Suntem în 1932 și se avansează deja o poziție curajoasă, polemică, și anume aceea care susține ideea dependenței fatale a artei filmului față de tehnică, față de evoluția mijloacelor tehnice, fapt pe care l-am împărtășit și noi nu o dată în lucrările noastre. Fără îndoială că Rebreanu, ca și alți sceptici din vremea sa, precum G. Călinescu sau D.I. Suchianu, aflat încă sub starea eșecului filmului **Ciuleandra** și în „plasa" chinului prin care trecea cinematograful, acela de a asimila tehnica nouă a sonorului, de a-și găsi *„expresia proprie",* nu putea să-și dea seama că a șaptea artă trecea totuși printr-o etapă fericită a drumului ei către specificul cinematografic. Căci tehnica, deși își pune amprenta pe estetica filmului mai mult decât pe a celorlalte arte, nu constituie un scop în sine, ci ea este un mijloc pentru a îmbrăca în chip artistic o idee, un mesaj, și ca atare nu trebuie judecată prin rezultatele mediocre (majoritare, din păcate). Estetica filmului, ca și estetica oricărei arte, se bazează pe opere de vârf, pe capodopere. În acest sens, filmul are opere, are *„etape",* care să-l justifice ca artă, care să-i confirme *„expresia proprie".*



Scanned with CamScanner

Şi credem că însuşi Rebreanu ar reacţiona cu totul altfel azi dacă ar vedea filmele care s-au născut din ecranizarea marilor sale romane, mărturie indiscutabilă a calităţilor lor marcat cinematografice. Decepţia pricinuită de eşecul **Ciuleandrei** anului 1930 ar fi poate diminuată de mai buna realizare a **Ciuleandrei** anului 1985, când Sergiu Nicolaescu se mândrea că a semnat primul **remake** din cinematografia noastră. Teoria lui Rebreanu asupra ecranizării se reflectă aici în chip aproape fidel, după cum ea a fost confirmată mai ales de celelalte ecranizări după **Ion, Răscoala,** cu care Mircea Mureşan a obţinut premiul pentru **opera prima** la Cannes, în 1966, şi îndeosebi după **Pădurea spânzuraţilor,** această capodoperă de necontestat a cinematografiei româneşti, marcând un punct de referinţă în drumul ei către adevăratul specific şi către adevărata competitivitate. Dovadă supremă fiind chiar *„interesul străinătăţii"* pentru film, adică însuşi premiul pentru cea mai bună regie obţinut de Liviu Ciulei în 1965 la Cannes, într-o competiţie de elită în care au intrat filmele unor regizori ca Sidney Lumet, Richard Lester, Ciuhrai, Rosi, Pierre Etaix. Acest premiu rămâne legat şi de numele lui Liviu Rebreanu, al cărui destin s-a împletit, în câteva momente importante, cu cel al cinematografiei şi a cărui operă s-a născut, indiscutabil, într-o zodie fastă, norocoasă şi pentru filmul românesc.



Scanned with CamScanner

# NOI PUNCTE DE VEDERE
## Tudor Arghezi, Nicolae Iorga, Amilcar, Gib. I. Mihăescu

În bătălia iscată de apariţia filmului sonor au intrat mai toate marile personalităţi ale culturii. Ea a fost pregătită cu mult înainte de previzionari, filmul sonor fiind comentat, în stilul lor inconfundabil, de avangardişti. Şi e suficient să reamintim aici articolul intitulat chiar **Film sonor** al lui Saşa Pană, apărut în revista **unu**, nr. 19/1929, sau articolul **Şoricelul Mickey** al aceluiaşi autor în care îşi exprimă opinia despre filmul sonor prin raportare la filmele de desene animate: *„Muzica, sonorizarea acestor filme, e cel mai irefutabil triumf, poate singura justificare până azi a filmului sonor ca artă"* [14]. Am văzut, de asemenea, care era opinia lui Tudor Vianu despre muzică în film, el impunând ideea foarte actuală de **simplificare** pe care o întâlnim nu numai în articolele lui despre cinema, dar şi în **Estetica** sa. Filmul sonor şi color se îndepărtează de artă, credea Vianu, pentru că se apropie de modelul multicolor (şi implicit multi-sonor) al realităţii. Acestui pericol naturalist, el îi opunea simplificarea, limitarea (asemenea ramei tabloului, care îi pune în valoare nemărginirea), simplificare ce presupune efortul de a interpreta realitatea, apelând la mijloacele subtile şi profunde ale artei.

Am mai arătat apoi care erau părerile despre filmul vorbitor ale lui Ibrăileanu sau D. I. Suchianu, acesta fiind întru totul de acord cu celebra afirmaţie a lui Chaplin: *„Cinematograful are nevoie de cuvinte tot aşa cum are nevoie o simfonie de Beethoven"*.

De cu totul altă părere era Tudor Arghezi. Fără aportul sonorului, un film ca **Îngerul albastru** n-ar fi putut fi *„pur şi simplu fenomenal"*. Realizat de J. von Sternberg în 1930, **Der blaue Engel** este prima capodoperă a filmului sonor, care îi dă paşaport de trecere, confirmând că şi cu noua tehnică, asimilată cu talent, filmul poate fi artă. Aceste idei Tudor Arghezi şi le-a exprimat într-o manieră memorabilă în articolul **Manual de morală practică,** apărut la puţin timp după ce filmul lui Sternberg a intrat şi pe piaţa românească, bucurându-se de un mare succes şi fiind pe larg dezbătut (opinii pro şi contra) în presă.



Scanned with CamScanner

Şi nu numai. Cum vom vedea, difuzarea lui a şi fost interzisă în România.

Tudor Arghezi

Arghezi îşi începe articolul prin a prezenta subiectul filmului. Un profesor cam de 50 – 60 de ani, interpretat de Emil Jannings, vrea să-i scape pe elevii săi de influenţa localului de perdiţie *„La Îngerul Albastru"*. Venind aici pus pe morală, sfârşeşte prin a se îndrăgosti de cântăreaţa principală interpretată de Marlene Dietrich, care, începând cu acest film, devine un mit erotic şi misterios, mai ales în filmele lui Sternberg, descoperitorul ei. *„O viaţă pierdută poate fi recâştigată?"*, se întreabă Arghezi. Profesorul începe să întârzie la şcoală, iar elevii să-l batjocorească. El renunţă la catedră, se ţine numai după fusta iubitei lui, cheltuindu-şi ultimul ban. O urmează în turneele de varieté, devenind slujitorul ei. Ajunge un măscărici de bâlci. *„Sunt în prezenţă* – scrie Arghezi – *o canalie şi un idealist"*. Decăderea lui atinge paroxismul când dă o reprezentaţie în oraşul de baştină şi localnicii îl ridiculizează. Cântăreaţa fiind tânără şi frumoasă, normal că în viaţa ei apare un alt bărbat. Profesorul face o criză de gelozie, după care, într-o seară, se duce la fosta lui şcoală, intră în clasa unde îşi ţinea lecţiile şi, în singurătatea amintirilor frumoase, moare cu capul pe catedră. *„E cel mai frumos şi mai puternic film* – continuă Arghezi –, *de când se filmează şi el elimină şi argumentele formulate împotriva filmului sonor. Lucrat la casa Ufa, cu o activitate ştiinţifică de toată lumea cunoscută, filmul e pur şi simplu fenomenal. Toată problema sonorităţii consistă în distribuţia ei inteligentă în filme – şi în* **Ingerul Albastru** *e distribuită exact. Fără sonoritatea orelor sau clopotelor, a corului de fete de la şcoală, filmul n-ar fi avut atâta adevăr"*.

Apoi Arghezi critică cenzura care a interzis reprezentarea filmului în România, profesorii, în primul rând, considerându-l **imoral**. Întregii dezbateri publice care a avut loc în jurul acestui film, Arghezi îi răspunde cu acest *„manual de morală practică"* în termenii: *„Dacă azi se poate opri un spectacol în numele Corpului didactic, mâine poate fi oprit altul de preoţi, de arhitecţi, de ofiţeri, de ingineri, de medici şi de toate profesiile organizate în societăţi"*. În acest fel, nici



Scanned with CamScanner

o artă nu ar mai apărea la lumină, ca să nu *„jignească parțial câte o categorie socială"*. Și Arghezi aduce ca argument concret faptul că însuși *„ministrul Hațiganu, care vine din occident, a spus că filmul e perfect moral"*. Probabil că ministrul respectiv era ministrul Învățământului. Arghezi se întreabă mai departe: *„E ceva moral numai dincoace de strada Câmpineanu și devine, cum treci ulița, imoral? Este moralitatea ceva colectiv și nu individual? Excepția nu are voie să ilustreze regulile sufletești? Și când frumusețea unei opere de artă te face să uiți dacă este sau nu morală, mai trebuiește citat acest inițial calificativ? Un lucru este moral sau imoral când nu prezintă altă calitate. Dacă însăși Biserica ar avea o genialitate creatoare, credeți că s-ar mai întreba cineva dacă este clerul moral sau imoral? Nu ar precumpăni valoarea asupra oricărei moralități?"*[15].

Problema moralității legată de cenzurarea filmelor, Arghezi o va relua mai târziu în articolul **O cenzură,** în care critică rolul arbitrar al cenzurii timpului și mai ales pe acei difuzori care cumpără de la Paris sau Berlin filmul de succes comercial, *„numindu-l marfă și distribuindu-l cum ar face cu cocaina, cu morfina sau cu afrodiziacul. Unde e sex, comerțul prosperează"*. Și Arghezi ne prezintă în continuare atmosfera de culise din jurul afacerilor cu filme, descriind personajele grotești, inculte, insipide care *„transmit arta filmului și dictează limba scrisă unui public cultivat"*. De ce nu se cenzurează, se întreabă Arghezi, bătaia de joc a limbii românești? Și cere ca statul să ia problema achiziționării și difuzării de filme din mâna *„șacalilor acestui comerț de artă"*. Pledează pentru o *„Societate de difuzare prin Film"*. Argumentul? *„După cenzor, un film prost poate să fie autorizat și unul bun oprit"*. Și dă ca exemplu, în încheiere, **Îngerul Albastru**, *„un film fără compatrațiv"*[16].

Iar azi, după mai bine de 60 de ani, ironie a soartei, acuzăm *„Societatea de difuzare prin Film"*, recte Centrala Româniafilm, o acuzăm de corupție, de monopol neocomunist în achiziționarea și difuzarea filmelor și cerem privatizarea cinematografelor! Operația, care e în curs de desfășurare, se dovedește a fi însă o nouă formă de îmbogățire a *„șacalilor acestui comerț de artă"*.

*

Apariția filmului sonor repune în discuție însăși natura artei, redefinirea ei, prilejuind exprimarea și altor puncte de vedere la fel de originale ca cel al lui Tudor Arghezi. Și ne gândim la opinia lui Nicolae Iorga, care nu amesteca morala cu estetica, mai exact, cum vom vedea, înțelegea morala numai într-un singur fel. Nicolae Iorga



Scanned with CamScanner

își spune și el punctul de vedere în clasica deja dispută teatru-cinematograf, care prin apariția filmului sonor capătă un ecou insolit.

*Nicolae Iorga*

Într-o conferință ținută la Teatrul Național despre **Sensul teatrului**, el apropie cinematograful de teatrul ușor bulevardier: *„Dacă este vorba de teatrul de distracție care obosește pe trei sferturi și rămâne un sfert de atenție pentru lucruri care sunt cu atât mai «bune» cu cât sunt mai nule, cinematograful îndeplinește această funcție, chiar atunci când se întâmplă că pentru o greșeală de mecanică nu se potrivește cuvântul cu acțiunea, căci, mai la urmă, poți să pui cuvintele unde vrei: nu e nici un fel de pagubă"* [17]. Și mai departe: *„Lupta dintre teatru și cinematograf, care pentru teatru, momentan, bănește, este dezastruoasă, dar care se va continua multă vreme și va trebui să ajungă la o soluție, pune însăși problema utilității intelectuale și sociale, dacă vreți, a eticei teatrului"*. Dacă teatrului trebuie să-i cerem utilitate intelectuală și socială, cu un cuvânt, etică, dimpotrivă: *„Nimeni nu cere lucrurile acestea de la cinematograf"*.

Și ca să se explice, Iorga arată în continuare, exprimându-și, așa cum îi era felul, o idee surprinzătoare, care este deosebirea dintre teatru și cinematograf: *„Fără îndoială, aceia ce în cinematograf se încearcă este a se face dintr-o umbră un om, pe când în teatru o anume școală senzațională caută să facă dintr-un om o umbră. Teatru de oameni vii cari trebuie să se transforme în umbre, pe când cinematograful dă umbre care se silesc să devină oameni vii. Cinematograful nu reușește în aceasta, dar un anume teatru parizian introdus la noi – și când este modernist-nemțesc este cu atât mai rău – izbutește în adevăr să facă din oameni acele umbre. Dar teatrul este pentru oameni, cu oameni și despre lucruri omenești: cu oameni întregi și pentru oameni întregi; deci și pentru un sens uman"*.

Iorga este și aici consecvent cu opiniile sale: el punea morala la baza teatrului și a artei în general, considerând că atmosfera coruptă existentă în societate este *"izvor de literatură pornografică"*. Este



Scanned with CamScanner

memorabil, de altfel, discursul său rostit în Camera parlamentului la şedinţa din 7 februarie 1929, discurs prilejuit de scandalul stârnit de spectacolul cu piesa **Amantul anonim** de Ion Minulescu. Citătm concluzia: *„Eu ştiu un singur lucru: estetic se poate înţelege într-o sută de feluri, morala se poate înţelege, însă, numai într-unul singur"*[18].

*

Redefinirea cinematografului, odată cu apariţia filmului sonor, se făcea în general prin raportare la teatru, dar şi la roman. Un punct de vedere remarcabil în epocă şi-l exprimă ziaristul Nicolae Bogdan, sub pseudonimul **Amilcar,** în **Facla** lui Ion Vinea. Începând cu data de luni 19 sept. 1932, sub semnătura lui Amilcar apar o serie de articole despre cinematograf, care mai de care mai interesant. Deja filmul este o realitate. El nu mai trebuie apărat, ci mai degrabă comentat şi criticat. Ca atare, autorul excelează prin pamflete pe diferite teme, ca aceea a repertoriilor de filme bombastice **(Fete în uniformă)** sau pe tema ideii că *„totul e posibil la americani"* **(Humor american).** În articolul **Între Joan Crawford şi Greta Garbo** atacurile asupra celor care nu simt critica sunt atât de tari ( e vorba de *„filmele cu vorbe"*) încât Amilcar e nevoit să-l citeze pe Bacalbaşa: *„Dai, dai şi stimabilul nu simte! Îi spui că-i prost, dă vina pe tat'su"*. În **Filme pentru copii** (1 oct.), Amilcar face o pledoarie pentru înfiinţarea de cinematografe pentru copii, ca aceştia să evite filmele imorale, iar în **Studiouri naţionale** (2 oct.) pledează pentru înfiinţarea de studiouri de filme naţionale, unde să se promoveze *„munca cinstită"*. Tot aici scrie că *„ar fi de dorit ca spectacolele să înceapă la ore fixe, dar spectatorii să nu gândească cu voce tare şi cei care ştiu engleză, germană sau franceză să nu se simtă obligaţi să traducă celor din jur"*. Două articole sunt dedicate filmului lui Pabst **Camaraderie** (30 sept. şi 6 oct.). Laudă regia şi fotografia, pe care le găseşte *„excepţionale"*. Ca şi în cazul filmelor lui Fritz Lang, observă că nici la Pabst nu există roluri principale. Şi ca la Eisenstein, adăugăm noi: *„Scenele de masă, care se petrec în faţa porţii uzinei, sunt unice în cinematografia de până acum"*. Analizează apoi *„încadratura"* (regia în cadru a figuranţilor). Filmând masele în mişcare şi pe loc, Pabst a deschis *„un drum nou în fotografia planului"*.

Amilcar mai scrie **Despre actori şi actori de film** (8 oct.), **Despre absurd** (9 oct.), despre **Evreul polonez,** criticând un film al lui Kerm, cu Harry Baur în rolul principal, care nu ştie să pună *„scharf"*-ul, dar mai ales în articolul **Între film şi literatură** încearcă pentru prima oară să arate care e diferenţa specifică a filmului în raport cu romanul



Scanned with CamScanner

şi piesa de teatru. *„În film se dă întotdeauna mai mult sau mai puţin decât în literatură, dar niciodată tot atât. E un lucru dela sine înţeles: una-i filmul şi alta literatura. În film contează epicul, acţiunea şi nu partea descriptivă. Făcând o comparaţie puţin îndrăzneaţă, lucrurile s-ar reprezenta astfel: epicul din literatură este transpus în film în scenele de acţiune, acele care au actorii ca centru. Partea descriptivă este transpusă în imaginile fotografice şi în decorul ambiant chiar în scenele de acţiune. În felul acesta se explică de ce se filmează mai uşor un roman decât o piesă de teatru. În roman acţiunea se detailează în momente care fiecare în parte poate da o scenă de film. În teatru acţiunea este concentrată în momentele cele mai însemnate ale anecdotei, care sunt totdeauna puţine, urmând astfel să obosească spectatorul. În ambele cazuri însă nu poate fi vorba de o reproducere fidelă. În primul caz, momentele romanului sunt detailate la rândul lor. În al doilea caz, detailarea este mai dificilă, creând acele fragmente străine de piesă“!* De aceea, dat fiind că nu-i posibilă filmarea în cadre originale a unui roman sau a unei piese de teatru, trebuie să se precizeze pe generic: *„Scenariul preluat după...“* sau *„Scenariul inspirat de ...“*[19], fapt de care unii cineaşti români au uitat să mai ţină seama.

*

Nici romancierului virilităţii, al obsesiei sexuale, Gib. I. Mihăescu, autorul popularelor romane **Rusoaica** şi **Donna Alba,** nu i-a rămas străină disputa pro şi contra cinematografului sonor, respectiv teatru-film. În articolul **Cinematograful vorbitor, mijloc de expresie dramatică,** el susţine că *„un film vorbitor îţi dă o justă reprezentare a realităţii, dar de bună seamă e încă departe de a egala impresia de realitate pe care ţi-o dă teatrul“*[20]. Surprindem în acest articol excelenta familiarizare a autorului cu problemele filmului vorbitor, considerând că din punct de vedere tehnic el *„a atins maximul perfecţiunii“*. Şi cu toate acestea se întreabă: *„Cinematograful vorbitor poate lua locul oricărei alte posibilităţi de exprimare dramatică? Eu cred că nu. Sau încă nu“*. Gib. I. Mihăescu cere cinematografului să **reproducă** natura, spectacolul ei. Ţinta cinematografului ar fi, deci, *„reproducerea fidelă a naturii“*. Handicapul, zice el, este **relieful,** luat în alt sens decât mult râvnitul cinematograf în relief. Observaţia sa se referă la faptul că în filmul mut *„totul părea că se petrece undeva departe în timp ori spaţiu, iar în depărtare puterea ochilor nu percepe relieful“*, filmele mute fiind *„nişte interesante poveşti de mimică şi gesturi mute, pantomime antice în care fantezia poate să*



Scanned with CamScanner

Gib. I. Mihăescu

*brodeze, să zburde, să străbată ca vântul şi ca gândul, ca firul povestei din basme, ţara fără de sfârşit a umbrelor. Cuvântul însă apropie şi pretinde relief şi adâncime".*

Se poate replica prin iluzia optică a planului, care dă relief, ca în pictură. După cum părerea sa că cinematograful a atins *„maximul perfecţiunii"*, ne aminteşte opinia lui Chaplin care susţinea că moartea cinematografului se va produce când el va atinge perfecţiunea reproducerii totale a naturii, moment care va coincide cu reîntoarcerea la filmul mut, pe care îl indentifica cu poezia, pe când filmul vorbitor îl considera *„reproducător de mirosuri"*.

Demn de reţinut este, aşadar, că pentru Gib. I. Mihăescu prezenţa cuvântului dă relief cinematografului. Într-un alt articol însă, el va observa şi care este duşmanul filmului bun, de calitate: teatralizarea. Articolul chiar se şi intitulează **Teatralizarea filmului.** Prin apariţia vorbitorului, filmul mut a făcut saltul *„din lumea umbrelor în lumea realităţilor"*[21]. Şi asta datorită cuvântului! Fapt care îl face să se întrebe: *„teatrul va fi răpus de cinematograf?"* Sunt aici toate dubiile şi confuziile teoretice din epocă. Gib. I. Mihăescu apără teatrul, dar şi cuvântul în cinematograf. Bunăoară, consideră că sonorizarea subiectelor antice e falsă şi dă ca exemplu **Filmul junglei** (despre Tarzan). El restrânge domeniul filmului doar la ceea ce e *„strict veridic ori verosimil"*, dat fiind că *„obiectivul rece şi precis nu poate şi nu trebuie să înregistreze decât ceea ce e just şi firesc, adică esenţialele condiţii ale frumosului adevărat"*.

În fine, în articolul **Cinematograful, purificator al artei dramatice** se va hotărî asupra raportului teatru-film, considerând că *„filmul e umblător"*[22], aceasta fiind calitatea numărul unu a cineamtografului; datorită circulaţiei difuzării mondiale a filmului intervine *„operaţia selecţiei, a preferinţei"*. De aici *„superioritatea filmului faţă de teatru"*.



Scanned with CamScanner

# REVISTA DE FILM „SUCCES“
## B. Cehan, Eugen Lovinescu, Emanoil Bucuța, Ion Minulescu, Camil Petrescu, Henriette Yvonne Stahl, Anton Holban

Pe data de 10 februarie 1935 apare nr. 1 al revistei de film **Succes.** Părintele ei, criticul B. Cehan. În articolul de fond intitulat **Puncte de plecare** el expune programul revistei, care se vrea *„serioasă, nu de cancan“*. Serioasă pentru că obiectul de care se ocupă – filmul – este serios. Cel puțin pentru cei care îl fac. *„Înainte de a fi, pentru public, distracție, filmul este, pentru autori, moment de inspirație, problemă de elaborare, efort de realizare. A iubi cinematograful înseamnă a te apropia de această muncă imensă...“* Revista se adresează, deci, celor care iubesc cinematograful, punându-se totodată în slujba aceluiași scop exprimat de cei dintâi comentatori ai fenomenului, deși ne aflăm în 1935: *„**Succes** va milita cu entuziasm pentru înfăptuirea filmului românesc“*. Din păcate, în cele 300 de cinematografe câte se aflau atunci în România rulau numai filme străine. Filmul de producție națională era foarte rar, ca și acum, de altfel, când piața e dominată de filmul american, deși filme românești se mai produc. Desigur, cauzele sunt total diferite. În 1935 abia se înființa O. N. C. -ul (Oficiul Național al Cinematografiei), iar B. Cehan comenta *„termenii noi“* introduși de cinematograf: **fotogenia** și **sexappeal**-ul în felul următor: *„Azi, femeia care nu e frumoasă se ocupă de știință sau face politică“*.

De un interes deosebit pentru noi este ancheta **Scriitorii noștri și cinematograful.** Scriitorii chestionați trebuiau să răspundă la patru întrebări, dacă se duc des la cinematograf, ce gen de filme preferă, pe care dintre vedete le prețuiesc mai mult, care dintre regizori le-au reținut atenția. Unele din răspunsuri sunt documente memorabile. Astfel, aflăm că Eugen Lovinescu se ducea rar la cinematograf și că s-ar fi dus și mai rar *„dacă cinematograful n-ar fi pasiunea fetiței mele de 11 ani, Monica“*. Marelui critic îi plăcea filmul proporțional cu plăcerea fetiței lui *„în a cărei expansiune, bucurie ori comentariu*



Scanned with CamScanner

*inteligent găsesc satisfacţia cea mai substanţială*". Excelent portret făcut copilului Monica Lovinescu de chiar tatăl ei! Acest „*comentariu inteligent*" caracterizează, de altfel, toate scrierile Monicăi Lovinescu. Din răspunsul la a doua întrebare, desprindem deja o opinie estetică. „*Preferinţa mea personală, împotriva gustului generalizat al publicului şi teoriilor criticilor, merge spre filmul ce tinde să se asimileze cu teatrul, aşa cum e tendinţa filmului francez şi cum pare că a isbutit acum în urmă Pagnol în reproducerea cinematică a pieselor lui. Regret că astfel de filme nu vin la noi. Urmăresc cu mai puţin interes spectaculosul decât mişcarea sufletească*". Cât priveşte vedetele, le detesta, în frunte cu Garbo şi Dietrich. Nu avea preferinţe pentru nici un regizor.

Emanoil Bucuţa se ducea la cinematograf din acelaşi îndemn care îl făcea să se ducă la concert, teatru sau expoziţii, pentru că îi pricinuia „*aceeaşi bucurie estetică*". Şi continuă: „*De aceea n-am înţeles niciodată respingerea în întregime a noii arte, ca legată prea mult de maşină, aşa cum a făcut-o, de pildă, Duhamel. Nici o preocupare sau realizare omenească nu întrunesc o unanimitate de păreri. În tot cazul, cinematograful este forma de spectacol caracteristică vremii, ca primire de către public şi ca străduinţă din partea tehnicienilor şi artiştilor pentru o cât mai mare adâncime şi, în afară de tot ceea ce dă personal, el atrage ca orice puternică manifestare de mulţime, aceeaşi astăzi pe tot globul*". Întrebarea a doua capătă la Emanoil Bucuţa acest răspuns de definiţie: „*Urmăresc filmele, fie că sunt de aventuri, de mare spectacol sau psihologie, cu acelaşi interes întrucât se apropie mai mult de legile şi de rostul acestei arte, dinamice prin excelenţă*". La ultimele două întrebări nu mai răspunde.

Urmează răspunsurile lui Ion Minulescu. „*Merg des la cinematograf, mai ales de când fac parte din comisia de cenzură a filmelor*". Pentru poetul „*vulgului*" sau poetul „*fanfaron*", cum îl mai numea



Scanned with CamScanner

G. Călinescu, *„valoarea artistică justă a unui film n-au stabilit-o niciodată articolele semnate de așa-zișii specialiști, ci numnai marele public, singurul element cultural cinstit, pe care nu-l poți niciodată încânta cu migdalele amare ale reclamei plătite"*. Dacă *„marele public"* dă *„valoarea artistică justă a unui film"*, atunci de ce mai era nevoie de *„comisia de cenzură a filmelor"*? Dacă acesta ar fi criteriul estetic de apreciere a unui film, atunci maculaturi ca **A doua cădere a Constantinopolului** sau **Crucea de Piatră** pot fi considerate cele mai valoroase filme românești! Dar noi știm că succesul de casă nu-i tot una cu succesul estetic și că *„singurul element cultural cinstit"* nu poate fi identificat cu ignoranța, singura încântată *„cu migdalele amare ale reclamei plătite"*. Desigur, e mai de justificat un film fie și prost, dar care are succes de casă, decât un film și prost și fără succes de public, precum **Această lehamite, Eu sunt Adam** sau **Punctul zero**, pentru care, evident, ar trebui o *„comisie de cenzură"* care să tragă la răspundere sau să-i stopeze pe cei ce aruncă de râpă banii contribuabililor (*„marele public"*).

Dar să vedem ce filme îi plac d-lui cenzor Ion Minulescu. *„Îmi plac numai filmele în care diferiți colaboratori ai înfăptuirei lor reușesc să le armonizeze subiectul cu prezentarea tehnică și cu reala calitate artistică a interpreților"*. Filmul, după Ion Minulescu, trebuie să uzeze nu de *„preocupări personale"*, ci de preocupări *„ale artei pure"*. Un subiect mediocru îți poate capta bunăvoința dacă se desfășoară *„în ritmul bunului simț artistic"* și dacă e populat de personaje care să redea pe ecran *„aspectul vieții reale"*. Subiectul trebuie să se bucure de același *„pitoresc al naturei în mijlocul căreia trebuie să-și retrăiască faima vechei lui existențe literare, reînviate în noile creații mecanice ale civilizației"*. Și ciudatele și interesantele sale remarci se concretizează pe un exemplu, **Frații Karamasoff**: *„Iată un film care ar putea merge mână în mână cu romanul lui Dostoewsky, fără să roșească unul de altul"*. Ion Minulescu mai crede că dacă în viitor cinematograful ar începea pe mâinile unor producători adevărați, căci artiști adevărați există!, *„minunea asta ar putea periclita teatrul propriu-zis, care în decursul anilor a reprezentat cea mai perfectă expresie a îndeletnicirei celor nouă muze, și nu expresia artei bastarde a cinematografului de azi"*.

Dintre actrițe, îi plăceau Greta Garbo (*„mereu alta"*) și Marlene Dietrich (*„aceeași veșnic"*). Dacă pe Garbo *„a creat-o Dumnezeu, nu regizorii"*, pe Dietrich a creat-o Josef von Sternberg, regizorul pe



Scanned with CamScanner

*Henriette Yvonne Stahl*

care îl aprecia numai pentru **Îngerul albastru,** căci în rest „*a făcut numai filme care au compromis-o pe M. Dietrich*". Mai citează, în afara celor două actriţe, pe care le trece la excepţii, pe Jean Harlow, Ana Sten şi pe „*dificila Ecaterina Bergner*". Dintre bărbaţi îl apreciază pe Laughton. În fine, considera că „*prea multă muzică a filmelor gen operetă dăunează foarte mult adevăratei meniri artistice a cinematografului*".

În numărul 2, revista **Succes** îşi continuă ancheta **Scriitorii noştri şi cinematograful.** „*Misoginul*" Camil Petrescu (tot după G. Călinescu citire) dădea acest răspuns concentrat: „*Merg la cinematograf pentru că mă amuză. Ca gen de film îmi place genul frumos. Dintre vedete nu mă interesează nici una: nu contează decât filmul. Cât priveşte regizorul, aceasta-i o întrebare care comportă un răspuns mai amplu*".

Şi Henriettei Yvonne Stahl, care s-a ocupat în femininele sale scrieri de amor şi fericirea femeii, îi plăcea „*enorm*" filmul. Deşi se ducea destul de rar la cinematograf, totuşi exclamă: „*N-aş putea concepe viaţa fără acest miraj!*" Apoi continuă: „*Motivul? Întâiu: pentru că e frumos. Al doilea: cred că cinematograful contribuie mult la formarea individului de azi. Omenirea datorează mult acestei invenţii. Păcat însă că omenirea e leneşă şi nu se lasă îndeajuns stimulată de energia şi aspiraţiile spre mai mult pe care le insuflă ecranul*". Îi plac toate genurile de filme: „*mă amuz la comedie şi plâng la filmul dramatic*". Actori preferaţi: Garbo şi Chaplin. Nu o interesau regizorii, deşi ştia că au o „*importanţă covârşitoare*": „*Mă interesează numai ce văd pe ecran*".

Şi tulburătorul Anton Holban în ale cărui puţine scrieri moartea revine ca o obsesie (a murit, de altfel, la 35 de ani) ne-a lăsat în **Succes** o urmă preţioasă şi surprinzătoare cu privire la cinematograf: „*Mă duc la cinematograf cu gândul că voi da, odată şi odată, de filmul bun ce-şi întârzie atât de mult apariţia pe ecranul universal. Ca gen îmi place comedia dramatică, fiind singurul care mă satisface*



Scanned with CamScanner

*într-o măsură oarecare. Dintre vedete, Elisabeth Bergner. O găsesc unica artistă cu drept cuvânt intelectuală, iar dintre regizori Paul Czinner, realizatorul de talent al filmului de interior".*

*Anton Holban*

În numărul 3 al revistei, ancheta culege răspunsuri şi de la personalităţi teatrale: N. Davidescu, Claudia Milian, Horia Oprescu, George Vraca, Lily Popovici. În numărul 4 nu mai apare ancheta. Păcat! În ciuda programului anunţat de B. Cehan, se ivesc compromisurile comerciale, numerele următoare ale revistei fiind pline de anunţuri şi reclame. Abia mai pătrunde câte un articol despre cinema, ca în nr. 8 privitor la premiile de la Veneţia (ediţia a 3-a) sau ca în nr. 11, în care scapă interesantul articol intitulat **Filmul – viitorul teatrului,** semnat J. K. şi în care se defineşte *„filmul perfect: filmul cu toate fineţele sunetului, filmul colorat, plastic şi sonor. Iar acest film va putea fi văzut şi auzit acasă, graţie televiziunei"*. În numerele 12 şi 13, care sunt şi ultimele[23], B. Cehan publică o serie de comentarii cu privire la filmul bun, la reclamă, la cenzură, bilanţul terminându-se cu concluzia că *„filmul vorbitor e departe de perfecţiune"* şi că se aşteaptă ca în anul ce vine, 1936, să se producă revelaţia mult dorită. Deocamdată, anul 1935 se sfârşeşte cu o veste bună: s-a deschis o nouă sală pentru iubitorii filmului: cinematograful **Scala.**



Scanned with CamScanner

# SURPRIZELE SONORULUI
## Viorica Mavrodin, S. Bainglass

O surpriză aparte ne-a produs descoperirea broşurii **Locul cinematografului în estetica generală** de Viorica Mavrodin, licenţiată în litere şi filosofie. Probabil că lucrarea a fost teza de licenţă a autoarei, despre care nu mai ştim apoi nimic. Broşura e publicată în 1934 şi are doar 16 pagini, dar foarte consistente, privind exact obiectul **Istoriei** noastre, de parcă ar fi ştiut că locul ei va fi cândva într-o astfel de istorie. Dintru început Viorica Mavrodin ridică problema: *„Azi nu mai putem ocoli întrebarea care ni se pune: Este cinematograful o artă? Sau în ce măsură şi în ce gen poate cinematograful să* **producă** *capodopere?"*[24]. Îşi pune aceste întrebări pentru că a constatat că deja s-au produs **„câteva filme de mare valoare artistică"**. De aceea îşi propune să arate – şi pentru regizori – care e locul cinematografului: *„Trebuie să precizăm odată şi pentru public şi pentru regizori,* **care e anume domeniul artistic al filmului ...**" Şi autoarea chiar precizează că mijlocul principal de exprimare al cinematografului este **imaginea.** Sunetul, culoarea sau cuvântul sunt **accesorii** [25].

Deşi aici se înşeală, căci filmul este o artă de sinteză audiovizuală, în care nimic nu este *„accesoriu"*, totuşi demonstraţia autoarei e convingătoare pe alte planuri. Ea împarte elementele cu care se exprimă în artă sufletul omenesc în două mari categorii: **materiale vizuale şi materiale sonore.** Dar ţine să observe imediat: *„E drept că nu se judecă o lucrare artistică după materialul care o exprimă, ci după ceea ce exprimă şi modul cum exprimă"*. Filmul este – pentru Viorica Mavrodin – o îmbinare de materiale vizuale şi sonore, numind cinematograful *„scriere pe peliculă, scriere în imagini, ca în vechile heroglife"*. Încearcă apoi să definească specificul filmic, arătând că *„imaginea în film ca şi în poezia epică sau dans e succesivă. Aceasta e caracteristica principală a filmului şi-l depărtează de artele vizuale, apropiindu-l de cele ritmice"* [26].

Ca să ajungă la ideea ce dă titlul lucrării sale, Viorica Mavrodin analizează apoi două concepte, spaţiul şi timpul, despre care afirmă kantian că sunt **a priori.** Pe când însă **timpul** e **succesiv,** spaţiul e



Scanned with CamScanner

**simultan.** Iar artele sunt, pentru autoare, în primul rând *„expresii ale noțiunei de spațiu sau de timp din fondul aprioric al conștiinței noastre"*[27]. Artele plastice, de pildă, sunt spațiale pentru că redau simultaneitatea. După cum dansul e temporal, succesiv, efemer. Și în același fel situează arhitectura și teatrul. Opereta o plasează între muzică și dans, pe când opera wagneriană o consideră o sinteză de dramă și simfonie.

Care e locul cinematografului în această scară artistică? Autoarea consideră că *„filmul prezintă succesiv elementele artistice, în loc să le redea simultan cum face poezia dramatică. Iar între dramă și film e aceeași prăpastie care e între epopee și dramă"*. De aceea i se pare că *„filmul se situează epic și ritmic ca opereta"*. Mai mult, *„filmul e imagine succesivă ca și dansul prezentată vizual și ritmic ca și el, dar imaginea, deși mobilă, e fixată definitiv"*. Ca atare: *„Filmul va putea oricând să realizeze o epoee sau un roman, înlocuind imaginea construită cerebral cu aceea prezentată vizual,* dar **nu va putea niciodată prezenta succesiv ceea ce prin esență este simultan: o lucrare dramatică"**[28]. Prin urmare, teatrul filmat i se pare *„vorbărie agitată"*. Și propune ca *„filmul, care e epic, deși vizual, dar e și ritmic, să se inspire din genul epic, din operetă și din dans"*. Desigur, cea mai potrivită sursă de inspirație pentru film ar fi nuvela, idee pe care o vom găsi în centrul esteticii cinematografice a lui Georg Lukács. Dar Viorica Mavrodin consideră că filmul ar trebui să se inspire mai mult din epopee, baladă, basm, surse care au fost neglijate până acum: *„Basmul cu profunde rădăcini în epopee și în mit, balada cu avântul și simplitatea ei, și epopeea însăși, nu mai trebuie neglijate"*[29]. În concluzie, această primă analistă a cinematografului care propune ca sursă de inspirație pentru cineaști mitul, le cere regizorilor *„să-l lase în pace pe Shakespeare și să pună mâna pe Omer"*.

Dar opera lui Shakespeare, întrebăm noi, nu e și ea epopeică, nu e și ea mitică? Ne-o demonstrează cele mai multe din ecranizările pieselor bătrânului Will care au devenit și capodopere cinematografice. Din simplul motiv că un Laurence Olivier, Zeffirelli, Kurosawa sau Kozânțev l-au văzut și pe *„Omer în Shakespeare"* ! Credem că îndrăzneața teorie a Vioricăi Mavrodin e tributară unor reguli rigide aparținând epocii, reguli care împărțeau simplist artele în spațiale și temporale. Aici e un criteriu exterior. De unde și eroarea de a considera cuvântul, de pildă, **un accesoriu** temporal al filmului! Sau de ce ar fi **Poarta Sărutului** doar spațială?! O sculptură e și ea temporală dacă ți-o reprezinți mintal ca pe o poezie interioară sau ca pe o povestire a



Scanned with CamScanner

sufletului. Şi, în general, noi nu trăim tridimensionalitatea spaţială în dimensiunea temporală a veşniciei? În alt sens însă, dacă o raportăm la industria cinematografică, teoria autoarei nu-i departe de adevăr.

Cele mai multe din producţiile cinesonorului sunt, într-adevăr, operatistice, ritmate, dansante, sexy, cu un cuvânt, comerciale. Aşadar, e greu ca cinematograful, în acest gen operetistic, să **producă,** aşa cum îşi propunea Viorica Mavrodin să arate, capodopere!

*

O altă surpriză – de astă dată chiar de proporţii – este cartea **Filmul sonor,** subintitulată **Scurtă istorie a cinematografiei dela origini şi până azi,** cu 35 ilustraţiuni, a doctorului S. Bainglass, profesor secundar. Ea a apărut în colecţia Biblioteca pentru toţi, în anul 1937, probabil [30]. Şi *„scurta istorie"* începe chiar cu **Pagini de preistorie:** de la sculpturi antice, marionete, umbre chinezeşti, la imagini însufleţite, care au precedat şi prevăzut cinematograful, acesta fiind *„un complex artistico-tehnic"* care *„corespunde unei nevoi estetice bine precizate"*. Şi afirmaţia se bazează pe o observaţie reală: *„O examinare atentă a principalelor opere de artă plastică, sculpturi şi picturi, scoate în evidenţă tendinţa artiştilor de a reprezenta mişcarea"* [31].

Cartea e scrisă cu eleganţă, autorul stăpânind cu supleţe *„instrumentul estetic"* de care vorbeşte. Mai ales nuanţele sunt demne de reţinut. Astfel, *„păpuşa, cu mişcările ei artificiale, este o etapă, un punct însemnat în calea înfăptuirii idealului artistic care este animarea imaginilor sau a creaţiunilor plastice neînsufleţite"*. Asemenea observaţii face S. Bainglass şi vizavi de umbrele chinezeşti sau lanterna magică. Formidabilă este ideea principală pe care o urmăreşte: aceea de a demonstra că cinematograful a apărut dintr-o **nevoie estetică** (chiar cu sensul de *„necesitate lăuntrică"* ). *„Existând deci nevoia estetică a unor imagini dinamice, fu creată, în virtutea unei legi biologice generale, şi funcţia reprezentării chipurilor în mişcare, iar aceasta cheamă la viaţă complexul organism tehnico-artistic, care avea să fie cinematograful"*[32].

Evident, istoria invenţiei cinematografului nu a avut un scop artistic decât în momentul când această invenţie a atins, din punct de vedere tehnic, perfecţiunea, care a permis *„obţinerea de efecte estetice de un nivel artistic cel puţin egal cu cel al celorlalte arte. Şi deoarece numai perfecţiunea tehnică a cinematografiei a permis atingerea culmilor estetice, această perfecţiune înseamnă o etapă importantă*



Scanned with CamScanner

*în istoria culturii fiindcă ea a determinat crearea unei arte nouă. Nu este deci deloc paradoxal să afirmăm că dacă cinematograful îşi datoreşte fiinţa unei nevoi artistice, care este dinamismul plasticei, în schimb şi arta cea nouă datorează fiinţa sa actuală şi caracterul de artă adevărată numai perfecţiunii atinsă de tehnica cinematografică".*

Ideea din urmă o va nuanţa în capitolul **Teatrul îşi creiază tehnica,** arătând că dacă la început teatrul s-a bazat pe *„mijloace omeneşti"* de exteriorizare, pentru a crea emoţii estetice şi numai apoi şi-a creat tehnici de exprimare, cinematograful, în schimb, este o creaţie a tehnicii: *„Arta cinematografică actuală este însă creaţiunea unei maşini"*. Şi în continuare autorul se ocupă de această nouă maşină, mai exact face o expunere cronologică a evoluţiei tehnicii cinematografice, de la **analiza** la **sinteza** mişcării, ajungând la creatorii cinematografului, fraţii Lumière, care din 1895 sunt pentru cinematograf ceea ce este Marconi pentru telegrafia fără fir. *„De atunci, timp de patru decenii, toate perfecţionările şi dispozitivele adăugate aparatului de filmat şi celui de proiectat nu au schimbat cu nimic principiul care este la baza cinematografiei"*.

În capitolul **Filmul mut** descrie aparatul de luat vederi, aparatul de proiecţie, pelicula, ca să ajungă să pledeze pentru *„filmul colorat"* din aceleaşi raţiuni estetice. Arătând că de la început s-au colorat benzi cu mâna, că, aşadar, *„cinematograful ţine mai mult de pictură decât de sculptură"*, S. Bainglass adaugă: *„Realizarea filmului colorat a corespuns unei nevoi comerciale resimţită de industria cinematografică, mereu în căutări de formule cari să aducă cele mai mari venituri"* [33]. De aici, *„preocupări permanente de a găsi cinematografiei noi elemente estetice"*: culoarea, relieful, sunetul. Dacă iluzia reliefului a fost creată o dată cu *„ ochelarii speciali"* prezentaţi la jubileul a 40 de ani de la naşterea cinematografului chiar de către unul din părinţii săi, Louis Lumière, sunetul, în schimb, era o obsesie mai veche. În capitolul **Filmul sonor,** S. Bainglass arată că *„încă de la început filmul s-a resimţit de lipsa cuvântului"*[34]. Nu trebuie uitate însă calităţile mutului: *„Este adevărat că uneori gestul şi expresia figurii înlocuiesc fraze întregi. Filmul sonor bun păstrează această calitate a părintelui său"*. Cum a fost pregătit filmul sonor? Întâi apariţia **speaker**-ului aflat lângă ecran şi explicând ce se petrece pe pânză. Apoi au apărut **titlurile** (insertul) şi acompaniamentul muzical, până când invenţia a căpătat viaţă în forma imaginată tot de geniul lui Edison.



Scanned with CamScanner

Dar ceea ce ne cucereşte în cartea **Filmul sonor** a lui S. Bainglass este faptul că toate prezentările sale istorice şi tehnice sunt o pregătire pentru a ne vorbi despre **Chemarea cinematografiei,** cum se intitulează capitolul final: *„Este indiscutabil că cinematograful îşi îndeplineşte* **rolul** *său cu maximum de amploare în domeniul* **estetic.** *Faptul că simţul nostru estetic a descoperit în această tehnică de reprodus mişcarea un arsenal producător de emoţii artistice, arată că evoluţia simţului nostru artistic cerea crearea imaginei ce se mişcă"*[35]. Maturitatea înţelegerii fenomenului este exprimată de autor mai departe printr-un veritabil elogiu al noii arte: *„Evoluţia s-a făcut vertiginos şi de la filmul distractiv, cinematograful a trecut la filmul de artă adevărată. Ultimele filme mute, precum şi filmele sonore de azi sunt entităţi artistice bine închegate de un caracter cu totul original. Cinematografia este azi artă adevărată, la fel ca muzica, pictura, scluptura, teatrul şi dansul. Ba purtând pecetea de progres a epocei, filmul sintetizează însăşi viaţa, împrumutând din toate domeniile tot ce găseşte mai frumos".*

Bainglass trece în revistă şi alte **roluri** sau *„chemări ale cinematografiei"* (noţiunea de **cinematografie,** după cum observăm, nu e diferenţiată încă de aceea de **cinematograf**), ca să conchidă: *„Şi astfel, filmul sub toate aspectele sale: artistic, ştiinţific, moral, social, documentar, contribuie pe diferitele căi accesibile sufletului omenesc la ceea ce numim educaţia integrală a omenirei".* Şi subliniază cu o claritate ce nu mai îngăduie comentarii: *„Filmul este o artă nouă şi de sine stătătoare. El nu distruge artele celelalte, fiindcă omenirea nu vrea să renunţe la emoţiile figurative, plastice şi auditive, care au fost provocate de pictură, scluptură, dans, poezie şi teatru, muzică şi arhitectură. Filmul este un organism modern care îndeplineşte o funcţie specială, creată de cerinţele progresului"* [36].



Scanned with CamScanner

# D. I. SUCHIANU: „CURS DE CINEMATOGRAF"

Un loc privilegiat în această **Istorie** îl ocupă, cum am mai spus, D. I. Suchianu cu al său **Curs de cinematograf.** Faţă de Ion Cantacuzino, un alt critic în accepţia modernă a cuvântului, afirmat în aceeaşi perioadă, prin cronicile ţinute la radio mai întâi, începând din 1929, apoi prin articole şi mai ales prin volumul său **Uzina de basme** (1935), care a pus cu autoritate bazele cronicii cinematografice la noi, dar şi bazele metodologice de abordare ştiinţifică a fenomenului cinematografic şi a istoriei filmului românesc, D. I. Suchianu ocupă locul teoreticianului teribil, al esteticianului de film *„fără măsură"* de original, a cărui *„metodă"* enciclopedică este **asociaţia de idei,** jocul speculativ bazat pe o mare cultură, pe o capacitate subiectivă ieşită din comun de a povesti idei, de a face astfel din critică, literatură. Dovadă componenta orală a scrisului său, care-i marchează într-un mod sui-generis toată opera. Dar să vedem cum a evoluat concepţia lui despre cinematograf, pornind de la **poetica** sa *„ab origine"*, aşa cum se păstrează ea, deci, în acest **Curs de cinematograf.**

Prima întrebare pe care şi-o pune D. I. Suchianu este dacă natura cuprinde şi *„lucruri care să fie specific cinematografice"*, dacă sufletul nostru cuprinde *„şi momente când gândim cinematografic"*. Cu alte cuvinte, *„există în viaţa sufletească de toate zilele ceva care să se asemene cu cinematograful mai mult decât orice altceva?"*. Şi răspunsul este: **visul.** *„Filmul are structura visului"*. Acest lucru i se pare indiscutabil (pe atunci nu se vorbea de filmul politic sau filmul de atitudine!), căci *„oricine va recunoaşte că visul e film"*. Da, dar nu neapărat visul din somn. Nu trebuie să dormi ca să visezi. Există o stare sufletească foarte curentă pe care psihologii francezi o numesc, spune Domnul Cinema, cum a fost supranumit D. I. Suchianu, *„rêverie"* sau *„rêvasserie"*, adică *„visătorie"*, iar psihologii englezi *„day dreams"*, adică visuri treze. În româneşte starea respectivă se exprimă prin expresia: *„a cădea pe gânduri"*. Or acest fenomen are structură de film. Şi fiindcă momentele de *„visătorie"* sunt, crede Domnul Cinema, majoritare în viaţa noastră (din păcate nu sunt, dar ar trebui să fie!), asta explică *„importanţa excepţională a artei ecranului. Cinematograful are priză asupra părţii celei mai omeneşti din sufletul omului. Structura filmului seamănă cu structura celei mai curente şi mai normale dintre stările noastre psihice"*[37].



Scanned with CamScanner

Pornind de aici, de la această concepție *„naturală"* a filmului (întreaga sa concepție estetică se va dezvolta pe ideea că *„arta este natură, este psihic"*), speculația prinde aripi, gândurile iau forma *„visătoriei"*. Așadar, filmul seamănă cu visul, și unul și altul fiind o succesiune de imagini **vizuale.** Căci **vis** înseamnă *„văzut"*. Cuvintele, zgomotele nu se aud, ele sunt doar schițate, ca în film. Dovadă trucul artistic al insertului. *„Cinematograful propriu-zis"*, adică cel nevorbitor, poate să **detașeze** un cuvânt, făcând o operație asemănătoare cu aceea care se petrece în mintea noastră atunci când ne *„inundă amintirile"*. Filmul vorbitor, unde au loc conversații, uneori interminabile, între personaje, *„e nevoit deci să renunțe de a mai reda această particularitate atât de originală a gândului"*. Sunetele însă, față de cuvânt, pot fi redate **intermitent.** *„Așadar, filmul e ceva absolut asemănător cu poveștile pe care ni le jucăm nouă înșine în timpul când, căzuți pe gânduri, hoinărim pe drumul plin de surprize, încântător de varietate și bogăție, al asociației de idei"*. Dacă lucrurile stau așa, dacă e adevărat că *„un film imită acest mecanism"*, atunci nu-i de mirare că între noi și el se stabilește *„un fel de complicitate curioasă, o complicitate greu de explicat"* (deocamdată, dar căreia, peste ani, îi va da și un nume: **povestea bis,** care va deveni criteriul absolut în formularea judecăților de valoare; pentru D. I. Suchianu *„un film este bun dacă are* **poveste bis**").

Câtă asemănare deci între metoda sa critică, *„asociația de idei"*, și film: *„Cinematograful, ca și visul sau asociația de idei, își bate joc de cronologie și de înlănțuirea riguroasă a momentelor. Prezent, trecut și viitor se încalecă și se amestecă necontenit. Filmul nu este povestirea unor evenimente,* **ci fotografierea unui gând în exercițiul funcțiunii"** [38]. (Mai târziu însă D. I. Suchianu va fi susținătorul unui **cod al povestirii** care trebuie să respecte cronologia naturală, negând romanul de analiză de tip Proust sau arta onirică, care îl pun pe **după** înaintea lui **înainte!**). Prin urmare, cinematograful se structurează după legile *„visătoriei din starea de veghe"*. Și el realizează toată această *„vizualizare"* prin imagini în mișcare, care, spune Domnul Cinema, nu sunt imagini vizuale, ci imagini *„cinestezice"*, adică *„stări foarte* **intime"**, intraductibile în cuvinte, fenomen asemănător cu ceea ce simțim în timpul unui concert muzical (idee pe care o preia din capitolul despre **Amor** din **Puncte de vedere** și pe care o va specula la maximum în scrierile viitoare, în analizele pe tema iubirii).

Odată definit *„specificul cinematografic"* în acest prim capitol al **Cursului**, intitulat chiar **Adjectivul „cinematografic"**, în capitolele care urmează **(Alfabetul filmului, Titlu, subiect și anecdotă, Unități de frumusețe, Viteza unui film, Jocul și interpreții, Frumusețe fizică**



Scanned with CamScanner

**şi frumuseţe artistică, Cum se măsoară frumuseţea)** intrăm din domeniul general al psihologiei (unde ne-am întâlnit mai des cu Bergson, Freud şi alţi psihologi) în acela mai special al esteticii propriu-zise. Aici trebuie să notăm câteva lucruri esenţiale pentru Poetica lui D. I. Suchianu, să semnalăm câteva concepte de care nu s-a dezis toată viaţa, aşa cum, de pildă, a făcut-o vizavi de concepţia lui Croce, luată ca principiu în **Curs,** după care *„arta e limbă"*, pentru a demonstra că limba cinematografului e imaginea vizuală care imită **curgerea gândului.** (Negarea de mai târziu nu a fost atât faţă de definiţia lui Croce, cât faţă de filmologii semioticieni, îndeosebi cei francezi, care au făcut din limbaj cheia înţelegerii artei filmului şi a artei în general, tendinţă ce se manifestă cu întârziere, azi, şi la noi).

În primul rând conceptul de **simbolism.** Pentru D. I. Suchianu: *„Estetica este ştiinţa care se ocupă cu mecanismul şi efectele simbolismului"* [39]. Făcând apel tot la Bergson, simbolismul este explicat prin ideea de sugestie. Arta nu explică, precum ştiinţa, ci **sugerează, simbolizează.** Cum? Cu ajutorul unui *„singur sistem de semnale"*, pentru ca alfabetul ei *„să fie păstrat pur"*. Este **legea unităţii şi purităţii.** Limba filmului este imaginea vizuală în plină mişcare. Aceasta este unitatea care trebuie să-i păstreze alfabetul cât mai pur. *„Idealul unui film este ca fiecare imagine să fie evocatoare; fiecare să aibă acea putere curioasă legată de tot ce e simbol. Cu alte cuvinte, idealul e ca fiecare imagine să fie un simbol"*.

Următoarele concepte sunt **subiectul** şi **tema,** care vor constitui piloanele esteticii lui D. I. Suchianu. **Tema** se află ascunsă îndărătul evenimentelor poveştii. Evenimentele (imaginile) se perindă, dar ele evocă **mereu acelaşi** sentiment care trebuie simbolizat. Acest sentiment fundamental, această idee centrală constituie **tema.** Şi este cu totul altceva decât **anecdota,** decât **intriga.** (Mai târziu estetica sa se va ridica pe teoria celor două scenarii: **scenariul de subiect** şi **scenariul de temă.** Un film se naşte din împletirea celor două scenarii, va spune Suchianu, aşa cum două roţi dinţate se îmbucă).



Scanned with CamScanner

În sfârşit, conceptul-cheie: **Unitatea de frumuseţe.** Calitatea unui film atârnă de amănuntele de realizare, de detaliile sugestive, care evocă, mereu altfel, ideea centrală. Aceste fapte **mimice,** aceste **simboluri concrete** şi materializate în mişcări sunt numite de D. I. Suchianu **unităţi de frumuseţe.** O astfel de unitate este **gag**-ul, lansat de Mack Sennet şi strălucind apoi prin arta lui Chaplin, Lloyd, Keaton etc. Pe celelalte *„unităţi de frumuseţe"*, ne-comice, le numeşte *„gag-uri grave"* sau *„găsiri"* cinematografice (*„trouvaille"* în limba franceză). Asemenea *„unităţi"* însă se găsesc greu, se inventează greu. Dar arta înseamnă a face *„mult cu puţin"*. Cu o *„unitate"* să sugerezi, să simbolizezi incomensurabilul. Un fleac, o acrobaţie oarecare, amuzantă, poate căpăta *„prin stilizare estetică, o valoare simbolică de universal"*. Prin artă, un simplu „gag", o simplă tumbă, devine deci **unitate de frumuseţe.** Şi D. I. Suchianu îşi exemplifică teoria în amănunt, analizând filme ruseşti, germane sau americane.

În artă totul depinde aşadar de calitatea şi cantitatea *„unităţilor de frumuseţe"*. *„Unităţi – pentru că ele măsoară frumuseţea unui film"*. Cum o măsoară? Prin noţiunea de **viteză.** Viteza este raportul dintre durata filmului şi durata fiecărei unităţi de frumuseţe [40]. Calitatea artistică a unui film e determinată, deci, de viteza cu care se succed unităţile de frumuseţe. Spectatorul e cel care stabileşte această *„densitate pe unitatea de lungime"*. Aici apare **in nuce** ideea de **poveste bis** şi mai ales se sugerează alte două concepte viitoare: **înşelarea şi dezînşelarea:** o unitate de frumuseţe, o scenă-cheie, va spune mai târziu Domnul Cinema, poate să producă o revelaţie atât de mare încât tot ceea ce crezuse spectatorul până atunci a fi adevărat devine deodată fals; **dezînşelarea,** va adăuga el, e ca o lumânare în bezna în care un timp ai rătăcit şi care te poate face pentru tot restul vieţii deştept, adică fericit.

Prin urmare, frumuseţea se poate realmente măsura, cronometra. Cu ceasul în mână spectatorul poate număra unităţile de frumuseţe. Raportul dintre aceste unităţi şi lungimea filmului este **coeficientul de frumuseţe.** Totul acum depinde de capacitatea spectatorului de a simţi sau descoperi unităţile de frumuseţe, iuţeala lor. Sigur, azi am putea vorbi de „încetineala" lor. Un film **retro,** de pildă, are mai puţine unităţi de frumuseţe. Important, ne putem întreba, ar fi numărul sau valoarea lor? Dar D. I. Suchianu dă răspuns şi la această viitoare problemă. El vorbeşte de **intensitatea,** de puterea de sugerare a unui detaliu, a unei unităţi de frumuseţe, **de eficienţa ei simbolică,** în fine, de **gradul de noutate** pe care îl aduce o asemenea unitate, deci de originalitatea ei, care trebuie să se **armonizeze** în întreg.



Scanned with CamScanner

Spectatorul poate fi capabil să observe toate acestea, să **măsoare** frumusețea, dar cu **dovedirea** frumuseții se ocupă criticul. Prima operație, spune Suchianu, e subiectivă, a doua însă trebuie să fie obiectivă. Criticul trebuie să probeze tot ce afirmă pentru a-i convinge pe ceilalți. Criticul, specialistul, e purtătorul de cuvânt al unor dispoziții sufletești comune mai multor oameni, la un moment dat. (Aici se atinge chestiunea judecății de valoare, atât de delicată, ce va face, așa cum vom arăta, un larg obiect de dispută între D. I. Suchianu și G. Călinescu, care, în **Istoria** sa, îi pune la îndoială această capacitate). Criticul e un *„degustător"*. Dar gustul nu-i ceva atât de labil pe cât pare, el, **„în cea mai mare parte,** *e o chestiune de* **cultură.** *A avea gust înseamnă a ști judeca; a judeca înseamnă a compara; a compara presupune existența prealabilă a unui cât mai bogat material de comparație; iar acel material nu-l poate da decât cultura"*[41].

*„Demonstrațiile cu fapte"* i se par mai facile în cazul criticii cinematografice decât în cazul celorlalte arte. Pentru că aici criticul poate descrie în cuvinte ceea ce vede, poate să-i ofere publicului o imagine în vorbe a spectacolului cinematografic, a unor aspecte pe care el poate le-a scăpat din vedere. Apoi această *„fotografiere"* în cuvinte e pusă în legătură cu sentimentul mai abstract pe care filmul îl sugerează. Acum înțelegem poate mai bine de ce Domnul Cinema – și era acuzat pentru asta de toată breasla, numai de publicul larg nu! – își alcătuia cronica invariabil din două părți: *„povestea bis"* a subiectului și semnificția lui. Această schemă răspunde unei rațiuni foarte clare. Pentru D. I. Suchianu arta descrie realitatea așa cum e. Și realitatea nu poate fi, la fundul lucrurilor, decât morală. Dar aceste lecții de morală ale vieții sunt căi întortocheate. De aceea, criticul nu trebuie să caute morala, ci arta adevărată, căci dacă e adevărată, e și morală. Criticul, deci, nu e profesor de morală decât indirect: prin silința de a învăța publicul să distingă între ce e și ce nu e frumos. Odată dezvoltat un gust artistic sigur, folosul moral vine de la sine. Prin urmare, și cu ideea aceasta se încheie acest extraordinar **Curs de cinematograf,** probitatea profesională a profesorului de frumusețe este să o caute, să o descrie și explice, să o dovedească cu fapte, așa cum trebuie făcută orice dovadă serioasă.

Opera lui D. I. Suchianu este vastă, dar ea stă sub semnul nevoii de *„curs"*. În toate scrierile sale el a fost cu obstinație preocupat de ideea de a găsi și oferi chei de înțelegere a artei, de a descoperi reguli și de a le conștientiza, de a le explica pe înțelesul tuturor, cu alte cuvinte, a fost continuu preocupat de a alcătui un **Curs de estetică generală** cu reguli și criterii fundamentale, științifice, precise, „măsurabile", puse de obicei în legătură constantă cu raportul adevăr-



Scanned with CamScanner

frumusețe. Sigur, acest **Curs** poartă amprenta clară a subiectivității sale creatoare, fiind de fapt o **Transestetică,** o poetică explicită a propriei lui arte, **arta de a inventa povești bis.** Gândirea estetică românească de film a avut numai de câștigat de pe urma trudei neostoite a acestui enciclopedist sui generis, în continuă vervă creatoare, lăsând, între 1928, când încep să-i apară cronicile de film în **Adevărul literar și artistic,** și 18 aprilie 1985, când îi apare ultima cronică în **România literară,** în chiar ziua ce a urmat nopții în care a murit, mii de pagini, de **povești bis** (un gen literar, deci, inventat de el) despre cinematograf.

D. I. Suchianu este, într-adevăr, pe suportul rădăcinilor pionierilor despre care am pomenit pe larg, trunchiul de la care pornesc toate ramurile, toate tendințele criticii actuale de film. Direct sau indirect, el a fost fermentul care a stimulat gândirea estetică cinematografică la noi. Într-un fel sau altul, negându-l sau asimilându-l, toți am ținut seama de ideile lui. Domnul Cinema este un model de critic prin excelență original, el făcând din critică, din această activitate ingrantă, incomodă, însăși viața și bucuria sa. Tot sistemul lui estetic este o **continuă trăire,** conține **curgerea gândului,** a vieții, de aceea chiar **inconsecvența,** o constantă a ideilor sale, face parte din filosofia sa vitală, din minunata-i fericire de a fi, din concepția sa asupra artei ca natură, asupra morții, în ultimă instanță, ca **poveste bis** a vieții.

O asemenea personalitate trebuie, deci, să stea în centrul oricărei Istorii alcătuite din perspectiva evoluției gândirii estetice românești de film. Ea a fost în toți acești ani (cu excepția unei anumite perioade, *„obsedantul deceniu"*, când, ca multe alte personalități ce au suferit pe nedrept condamnări, a tăcut) vocea cea mai autorizată, cea mai originală și vie, și nu în ultimul rând, cea mai populară din peisajul nostru cinematografic și cultural. Și nu ne îndoim că dacă D. I. Suchianu ar fi făcut, așa cum nu o dată a dorit, film – fiindcă „scenarii" a scris cu nemiluita – ar fi fost un cineast total, ar fi fost acea prezență strălucitoare de care are atâta nevoie cinematografia noastră și pe care, din păcate, nu a avut-o, așa cum au avut-o sau o au alte cinematografii. Filmul românesc, prin cometele și chiar prin „stelele" sale fixe, nu a beneficiat de aportul constant, intens intelectual, al unei mari personalități, așa cum a beneficiat de D. I. Suchianu gândirea estetică românească de film. E greu să găsești, în cele peste 500 de filme autohtone care s-au realizat până azi, echivalentul practic, în operă filmică, al **Cursului de cinematograf** sau al altor sute și mii de pagini originale scrise de D. I. Suchianu!



Scanned with CamScanner

# ION CANTACUZINO: „UZINA DE BASME"

O carte-eseu, cu un titlu hollywoodian, rod al experienței tranziției, ilustrând perfect criza trecerii de la un limbaj la altul, prin oscilațiile, confuziile și contradicțiile teoretice, care nu se puteau încă împăca, îngemănând într-o structură sui generis însăși lupta dintre estetica mutului și estetica vorbitorului, fiind ca o rană vie a chipului în care se zămisleau treptele către adevărata critică (estetică) cinematografică, este **Uzina de basme** a mediculuí-filosof, descendent al unei faimoase dinastii de prinți, domnitori, savanți, cărturari și nababi, Ion Cantacuzino, a cărui mamă nu a fost altcineva decât la fel de faimoasa actriță Maria Filotti.

Volumul, mărturie tulburătoare, responsabilă, a unei conștiințe frământate, document copleșitor prin cantitatea de informație pe care o furnizează mai ales cu privire la filmele străine care circulau pe piața noastră, încununează activitatea susținută de cronicar cinematografic la radio și în presă a celui care, ca director al O.N.C.-ului, avea să fie nașul capodoperei lui Jean Georgescu **O noapte furtunoasă.** Eseul despre cinematograf apare în 1935, până atunci însă Ion Cantacuzino a mai publicat un volum de eseuri **Note pentru azi** și piesele de teatru (el având și studii de regie teatrală) **Hai să fim fericiți** și **Dridri.**

**Uzina de basme** este ca o magmă eseistică, un fel de pregătire a viitoarelor cărți de cinema ale lui Ion Cantacuzino, care vor marca direcția științifică a gândirii românești de film, așa cum ea a fost trasată încă din start de autorii **Chiemării cinematografului**, G. Olărașu și C. Râuleț.. Cartea are în loc de prefață o parafrază în care Ion Cantacuzino imaginează un dialog între trei personaje centrale ale actului cinematografic: criticul, negustorul și spectatorul. Criticul se arată mirat de ce negustorul cumpără și difuzează filme proaste, iar spectatorul se duce să le vadă. Negustorul spune că se conformează gustului lumii, care vine buluc la cinematograf, iar spectatorul declară că se duce la film pentru că-i place. Desigur, amândoi au dreptate întrucât: *„Nu le-a spus încă nimeni de ce cutare film e prost"*. Ion Cantacuzino consideră, pe bună dreptate, că datoria criticului e să facă acest lucru mereu, de zeci și sute de ori în speranța



Scanned with CamScanner

că a mia oară spectatorul, iar a mia una oară negustorul vor înțelege *„de ce cutare film e prost"*. În acest înțeles, actul critic e ca un **denunț**: *„Până atunci criticul să persevereze în denunțul său, chiar dacă pare inutil"*.

*

Primul grupaj de articole – ideile și textul cărții fiind o regrupare, o restructurare a materialelor deja publicate sau *„rostite"*[42] – este prezentat sub un titlu foarte ambițios: **Realitatea cinematografului** sau **Elementele unei filosofii a cinematografului.** Dintru început se ocupă de cinematograf și psihologia epocii de azi, dat fiind că cinematograful i se pare nu numai *„o realitate socială și economică"*, dar mai ales *„o incontestabilă realitate psihologică și artistică"*. Din acest motiv tocmai *„realității lui artistice îi vom dedica întreg cuprinsul acestui volum"*. Pentru a ajunge aici, la studiul *„realității lui artistice"*, pornește de la **realitatea psihologică** a cinematografului: *„Realitatea lui psihologică ni se evidențiază prin faptul că cinematograful nu este o artă pur și simplu, ci arta reprezentativă a vremii de azi"*. Fiecare epocă din istoria omenirii a fost reprezentată de o anumită artă. *„Există totdeauna corespondențe ascunse, afinități nemărturisite între o anumită epocă și un anumit gen artistic sau literar, care fac ca unul să exprime mai perfect pe celălalt. Întâmplare sau afinități elective, epoca noastră îmi pare că își află cea mai perfectă imagine a dorințelor și frământărilor ei, cea mai desăvârșită reproducere a caracterelor ei, în caracterele artei cinematografice"*[43].

Cum poate fi observat acest lucru? Înainte de toate cu ochiul liber. *„Primul simptom al intimei legături dintre atmosfera vremii noastre și acest mijloc de expresie artistică, este favoarea pe care i-o manifestă publicul"*. Ion Cantacuzino explică acest **entuziasm** al publicului față de cinematograf prin faptul că **filmul este o artă nemijlocită:** *„Ecranul luminos trimite spectatorului un mesaj direct, nemijlocit"*. Asta vrea să spună că celelalte arte, care nu cunosc atâta *„difuzare largă pe tot pământul"* ca cinematograful, nu-și mai transmit mesajul în chip direct, așa cum au făcut-o inițial. Treptat-treptat și-au sofisticat mijloacele, perceperea lor fiind o chestiune de inițiere, de trăire intermediată. Omul de azi *„a înțeles eroarea livrescului – adică a trăirii mijlocite"*. Filmul e **trăire nemijlocită,** deci. Ceea ce au pierdut celelalte arte, respectiv *„aroma tare a simțurilor autentice"*, se *„regăsește în cinematograf"*. Și aceasta întrucât *„imaginea este*



Scanned with CamScanner

*modul de a percepe cel mai direct, cel mai pregnant*", ea fiind baza cinematografului. „*Imaginea, care stă la baza esteticei cinematografului, îl face să constituie un mod de expresie directă, imediată, deci rapidă, ce satisface nevoia imperioasă de impresie rapidă şi nemijlocită pe care o simt oamenii acestui veac grăbit şi obosit. Producându-se prin asemenea mijloace directe, emoţiile resimţite în faţa ecranului vor fi mult mai puternice, apte să satisfacă nervii blazaţi ai unor oameni care îşi caută plăcerea predilectă în spectacolul violent al matchurilor de box*". Revoluţia pe care o face Ion Cantacuzino în gândirea cinematografică este evidentă. Dacă ceilalţi iluştri confraţi ai săi porneau în analiza fenomenului de la cauză, el porneşte de la efect. De aceea, filmul i se pare o artă a trăirii nemijlocite, a efectului direct, primar, altfel spus, o artă a defulării, din moment ce o compară cu boxul. Redusă la acest aspect, arta filmului poate fi considerată un drog estetic. Distanţa de la „*arta culinară*" a lui G. Călinescu la acest înţeles al cinematografului ca marfă „*apţă să satisfacă nervii blazaţi*" este enormă. Şi faptul a fost posibil întrucât Ion Cantacuzino a înţeles de ce este cinematograful o artă reprezentativă a „*acestui veac grăbit şi obosit*". Lumea modernă avea nevoie de o artă pe măsură. Miturilor antice şi clasice ale omenirii trebuia să li se răspundă cu un mit al lumii de azi. Iată de ce cinematograful e noul zeu al lumii moderne: „*S-a născut ca o supremă victorie a tehnicei, acest zeu modern, Maşina producătoare de artă (...), produs maşinistic care, totuşi, să fie generator de pură emoţie estetică*". Şi mai departe: „*Dar cinematograful este caracteristic vremii noastre şi fiindcă atracţia masei către această artă se face în virtutea imensei nevoi organice a contimporanilor de a evada din închisoarea vieţii lor monotone şi zilnice*". Prin urmare: „*Cinematograful – ubiquist în spaţiu şi simultaneist în timp (...) era firesc să fie arta care să reprezinte pentru muncitorii de astăzi sursa supremelor consolări şi speranţe – evadarea ideală*"".

*Ion Cantacuzino*



Scanned with CamScanner

*

Aşadar, cele două elemente care definesc cinematograful ar fi **mesajul direct, nemijlocit şi evadarea ideală.** Aceste elemente, aşa cum va arăta în continuare în capitolul **Ecranul, director al opiniei publice, sau sociologia cinematografului,** *„fac din cinematograf o artă caracteristică epocei noastre"* şi aceasta *„graţie nemărginitei sale puteri de influenţă asupra publicului"*. Evident, dacă mitul tradiţional era o comunicare mijlocită, sugerată, pentru a obţine acelaşi efect al evadării ideale, mitul modern, pe care îl reprezintă cel mai bine cinematograful, o face în chip direct, nemijlocit. Filmul rezolvă acest aparent paradox[45].

Interesant este că pionierul acestei teorii încă neelaborate, aflate **in nuce,** porneşte de la observaţia simplă că *„oricine îşi dă seama că cinematograful este unul din cei mai importanţi creatori ai atmosferei de azi"*. Din păcate Ion Cantacuzino nu depăşeşte acest stadiu al observaţiei, adică nu merge mai departe în direcţia mitului (nici nu foloseşte acest cuvânt!), în sensul de a fi remarcat că aşa cum mitul tradiţional era cinematograful natural al omului antic, tot astfel filmul este mitul modern al omului secolului XX. Observaţiile sale sunt de alt ordin, extramitologic, dar la fel de pertinente, cum ar fi aceea că *„cinematograful a reactualizat ideea frumuseţii umane"*. Şi să ne gândim la frumuseţea fizică a modelelor clasice, care se regăseşte în cinematograf. Dar cel mai adesea ne întâlnim cu observaţii sociologice. Aşa este tema influenţelor. Ion Cantacuzino vorbeşte despre influenţa cinematografului asupra tinerilor *(„cari s-au născut pentru înţelegere în clipa în care cinematograful se năştea pentru artă")*, cât şi despre influenţe legate de modă, arhitectură, decor, costume etc. Mai mult, este adusă în discuţie o problemă inedită care priveşte *„filmul ca mijloc de propagandă"*, ca *„director al opiniei publice"*, având o extraordinară capacitate de influenţare şi dă ca exemplu alegerile din SUA, nemaivorbind de fosta URSS unde *„întreg sistemul sovietic e clădit pe ideia filmului destinat propagandei"*. Pentru prima oară când se exprimă la noi o astfel de idee, ca şi aceea că în Ungaria cinematograful e un mijloc de *„propagandă iredentistă"*. Evident *„aceste acţiuni de propagandă sunt cu atât mai eficiente cu cât se învăluie în haine mai perfect estetice"*[46].

Nu este uitat şi alt aspect legat de capacitatea de influenţare a cinematografului, de data aceasta un aspect benefic despre care scrisese



Scanned with CamScanner

și Lucian Blaga. E vorba de cinematograful *„pus în slujba ideii religioase"* și citează un ziar londonez care scrie despre *„filme religioase și educative pentru a atrage credincioșii"*, cât și despre faptul că au loc periodic *„Congrese catolice ale cinematografului"*. În schimb, la capitolul influențe nebenefice, pune ecranizările pe care le consideră o greșeală! Probabil decepționat de ecranizările văzute, Ion Cantacuzino, care a făcut din plin și cronică literară, a ajuns să considere că: *„inefabilul literar dintre pagini s-a dizolvat însă și, democratizându-se pentru ecran, a degenerat"*.

A vedea ecranizarea ca o copie fidelă a unui roman înseamnă a nu mai vedea inefabilul cinematografic! Și Alex. Demetrescu și Rebreanu au înțeles că filmul e altceva, că nu poate concura un roman în toată complexitatea lui. Inefabilul literar rămâne în opera literară, filmul este, la rândul său, o operă de sine stătătoare, care trebuie să aibă inefabilul său specific. Și chiar dacă am accepta definiția lui D.I. Suchianu conform căreia **filmul este literatură**, trebuie imediat să adăugăm, **literatură de gradul doi,** ca și **povestea bis** din mintea contemplatorului operei de artă.

Desigur, Ion Cantacuzino avea în vedere ecranizările proaste, comercializarea prin film a marii literaturi, pe care el o numea *„democratizare"*. A *„democratiza"* o mare operă literară înseamnă, într-adevăr, a o vulgariza, a o ucide. Decât să se ajungă la degenerarea literaturii unui popor – „performanță" la care a ajuns, din păcate, cinematograful socialist! – mai bine lipsă de asemenea ecranizări! De neînlocuit pentru Ion Cantacuzino sunt, în schimb, filmele originale. Prin ele evadarea este ideală. Un rol extraordinar în acest sens îl au, indiscutabil, studiourile cinematografice: *„Uzinele de creat filme sunt de fapt uzinele în care se crează mentalitatea și se modelează sufletul omului de mâine"*. Să reținem, așadar, că *„cinematograful este o realitate a vremii. Un element esențial, pe care trebuie să cauți să-l înțelegi, dacă vrei să înțelegi atmosfera epocii în care trăiești"*.

Odată lămurit acest lucru, odată fixat locul cinematografului *„în realitatea vremii"*, un loc central, esențial, aflat pe un piedestal privilegiat, care îți oferă detaliul și totodată perspectiva întregului, Ion Cantacuzino atacă problema **criteriilor de judecată estetică.** Și pornește, evident, tot de la spectator, pe care îl consideră credul, fără educație estetică. Nu e de mirare că *„judecata sa nu se realizează pe baza nici unui criteriu"*. Comparativ cu alte arte, în fața ecranului cinematografic, spectatorul e total nepregătit. Negustorii profită din



Scanned with CamScanner

plin de acest lucru. Aici intervine rolul criticului, al criticii de film, care trebuie să facă o educaţie luminată. Publicul are nevoie *„de o critică în care să se înfăţişeze punctul de vedere al unui privitor luminat – aşa cum critica literară înfăţişează pe acela al unui cititor luminat"*. Evident, *„lumina de care vorbim nu poate veni decât din numirea severă a câtorva criterii bine precizate şi cărora să le fie supusă orice producţie a ecranului. Criteriile acestea, în baza cărora vom judeca un film, trebuie să derive din analiza principiilor artistice ale artei ecranului"* [47].

Şi care ar fi aceste principii, din care ar deriva, deci, **Codul criticii de film,** aşa cum l-am numit noi şi pe care aveam să-l publicăm peste câteva decenii [48] fără să ştim atunci când i-am dat viaţă de existenţa proiectului lui Ion Cantacuzino?! Pentru a marca faptul că **Istoria gândirii estetice româneşti de film** este un fenomen viu, am considerat că este util să-l republicăm în **Addenda** pentru a face o punte, un dialog între generaţii.

Încercarea **severă** a lui Ion Cantacuzino de a da un corpus de criterii bine precizate, e mai mult decât lăudabilă. Din păcate, capitolul **Estetica cinematografului,** care ar fi trebuit să fie cheia de boltă a sistemului cantacuzin, e un sumum de platitudini, neridicându-se la eşafodajul pregătitor de până acum. Sunt adunate probabil texte mai vechi, depăşite de evoluţia cinematografului. Ceea ce spusese Rebreanu în 1930, acum sună a truism: *„O artă nu există, de sine stătătoare, decât atunci când îşi realizează operele prin mijloace aparte, proprii numai ei, folosindu-se de un alfabet de semne care să-i aparţină şi de mijloace care să o caracterizeze"*. Este cinematograful o artă, adică a realizat el opere de sine stătătoare? Răspunsul lui Ion Cantacuzino este afirmativ. Cinematograful este o artă, *„adică o modalitate de exprimare şi de transpunere pe un portativ ideal a realităţilor existenţei şi caracterelor de adâncă umanitate ale momentelor ei. Artă – adică un mijloc de a ne depăşi, de a retrăi, în alte forme şi aspecte ideale"*. Şi cu toate acestea *„în cinematograf regăsim caracterele îndeobşte atribuite operei de artă"*. Atunci prin ce este el o artă nouă, de sine stătătoare? Prin ce este o artă caracteristică *„vremii noastre"* dacă la baza ei stau aceleaşi principii generale de estetică, dacă seamănă cu artele tradiţionale? Care sunt atunci *„principiile artistice ale artei ecranului"*? Poate o atare platitudine: *„Faptul de observaţie a vieţei, care serveşte operei de artă ca punct de plecare speculabil se regăseşte şi în cinematograf ca*



Scanned with CamScanner

*și în tot ceea ce este creațiune artistică. Mai mult decât oricare, cinematograful e aproape de realitatea vieții. În prezentarea vieții se cere însă operei de artă o potențare a caracteristicului din ea".* Cinematograful – altă platitudine! – înfățișează cel mai veridic și puternic viața. *„Și astfel opera de artă cinematografică se depărtează de simpla copie a vieții și mărturisește prezența imaginației creatoare".*

Și noi mărturisim că nu înțelegem cum se împacă cele spuse aici cu definiția cinematografului ca artă a trăirii nemijlocite? Când G. Călinescu a teoterizat, prin 1932, **filmul cotidian,** cum vom vedea, nu i-a aplicat principii generale de estetică. El a simțit că Estetica poate fi desființată cel mai ușor pe tărâmul acestei arte soră cu *„arta culinară".* Ion Cantacuzino persevorează însă în a aplica filmului principiile Esteticii generale: *„Tot astfel cinematograful presupune o armonioasă construcție, o echilibrată ordonare a mijloacelor sale de expresie, grație unui fir director care îi e comun cu muzica, dar comun nu ca împrumut, ci în virtutea unei înrudiri organice, aceia a ritmului sunetelor – bază a muzicei – cu ritmul imaginilor – baza cinematografiei".*

Ne reîntoarcem, deci, la *„muzica mișcării"* lui Mihail Dragomirescu. Revenim la anii '25, la epoca teoriilor mutului, când filmul nu era încă, cum este acum, în 1935, când apare **Uzina de basme,** un binom audio-vizual: *„Muzica e mișcarea sonoră, cinematograful, mișcarea vizuală. Esența mișcării fiind ritmul, înrudirea apare evidentă. De aici intervenția, în compunerea unui film, în ceea ce se numește decupajul și montajul său, a aceloraşi reguli cărora se supune și o compoziție muzicală".* Nu un contrapunct audio-vizual, ci *„un întreg contrapunct vizual stă la îndemâna cinematografului ca să poată exprima ceea ce obiectivul vede în mersul lui prin lume".*

De ce nu și-o fi actualizat oare Ion Cantacuzino aceste observații, adesea remarcabile? Probabil din același motiv pentru care și un D.I. Suchianu scria despre **Superioritatea artei mute.** Arta filmului mut se desăvârșise și oferea un suport teoretic sigur. Ca în fraza: *„Prin aceste mijloace atât de variate, prin gama lui atât de întinsă, cinematograful e cel dintâi capabil să realizeze visul lui Baudelaire: «... miracolul unei proze poetice, muzicală ... destul de melodioasă și destul de aspră, ca să se adapteze mișcărilor lirice ale sufletului, unduirilor visării, tresăririlor conștiinței»".* Asemenea teorii care văd în cinematograf o minune în stare să *„transforme viața din jur într-o nesfârșită și fantasmagorică feerie",* să ne transpună *„într-o*



Scanned with CamScanner

*nouă realitate, creată de el*", să ne îngăduie o „*însimțire*" cu această nouă realitate, adică o „*intuire prin simpatie emoțională*", fapt „*cerut oricărei opere de artă*", amintesc izbitor de teoriile avangardiștilor. Lor li se adaugă acum regretabile confuzii, căci dacă ideile avangardiștilor sincronizau cu fenomenul cinematografic, ale lui Ion Cantacuzino par de-a dreptul anacronice. Cinematograful reprezintă – prin rudenie – când o artă tradițională (muzica, poezia sau proza poetică), având la bază aceleași principii de estetică generală, când „*reprezintă în mod ideal definiția pe care tehnicieni feluriți au dat-o operei de artă, căci însumează toate elementele cardinale ale acestor definiții*".

Simțind că se învârte în jurul unui paradox – artă simplă sau artă de sinteză –, Ion Cantacuzino aduce în discuție problema autonomiei cinematografului: „*Avem de-a face, așadar, cu o artă. Dar este o artă autonomă?*"[49]. „*Și aci răspunsul e afirmativ. Căci cinematograful realizează caracterele operei artistice prin mijloace proprii, întrebuințând adică un alfabet de semne unitare și aparte, care îl situează ca o artă autonomă și nu ca un succedent minor al altei arte*". Prin urmare, parafrazându-l pe George Enescu, care spunea că nu există muzică ușoară și muzică grea, există muzică bună și muzică proastă, se poate afirma că nu există artă simplă și artă de sinteză, ci **artă.**

Pentru Ion Cantacuzino ordinea artelor era: literatura, dansul, pictura, sculptura, arhitectura, muzica, teatrul. „*Cercul s-a închis*". Trebuia găsit „*un nou mijloc de expresiune*". Și-l găsește, pe urmele lui Vianu, pe care îl compilează: „*Cinematograful este arta mișcării imaginilor. Cu alte cuvinte a luminei și umbrei în mișcare. Acesta ar fi aspectul său autonom*". Deja Vianu, înaintea sa, influențat de apariția filmului sonor, își revăzuse (în 1930) punctul de vedere exprimat în 1927. Rămâne, deci, un mare semn de întrebare, de ce Ion Cantacuzino nu a făcut-o în 1935, când vorbitorul cucerise lumea!? Dacă își data articolele (capitolele), ar fi fost de înțeles. A făcut-o într-un fel prin nota explicativă de la sfârșitul volumului. Însă și acolo indică faptul că materialele aparțin perioadei de după 1930, „*reorganizate aci după norme noi și completate cu considerații inedite*"! Ca aceasta probabil prin care explică autonomia cinematografului prin dependența sa de evoluția tehnicii: „*Datorită inferiorității tehnice, cinematograful n-a apărut de la început dotat prin aceasta cu caractere estetice aparte. A apărut mai degrabă ca un teatru fără vorbe (...). De aici s-a ajuns la formula, prea mult întrebuințată, «artă mută». Greșeala aceasta a dat un rod nefericit. (...)*



Scanned with CamScanner

*Rezultatul a fost o tendință de asimilare totală cu teatrul, cu tehnica, aparența, subiectele sale. Un teatru mut, decupat în zeci și sute de tablouri (...). Căutând să se asimileze teatrului, devenea un gen al lui, inferior, o imitație, teatrul rămânând totuși forma pură de expresie a genului*". Dar cinematograful e altceva: „*Viața exprimată prin mișcarea luminei. Poezia imaginei în ceea ce are mai caracteristic. Ritmul intim al mișcării ei. Iată caracterele definitorii ale artei ecranului. Mijloacele sale de exprimare sunt deci lumina și umbra, efectele realizate din mișcarea lor și subliniate prin aportul muzicei, al sunetului și al tăcerii. Câmpul cinematografului este format din ceea ce, în natură, este împletire de umbră și lumină, de sunete și pauze, din ceea ce în viață este mișcare, dinamism*"[50]. Dar dialogul? Dar culoarea? Dar prim-planul? Vianu vorbise înaintea sa de toate acestea. Să nu-l fi citit (sau ascultat) Ion Cantacuzino pe Tudor Vianu?

*

Dar să vedem ce **criterii** derivă din principiile artistice care fac, pe de o parte, ca cinematograful să fie o artă, iar, pe de altă parte, care îi dau autonomie specifică. Din cele ce urmează vom avea surpriza să descoperim „*considerații inedite*", care n-au fost deci pomenite mai sus, cum ar fi existența „*vorbei*", a binomului audio-vizual. Abia aici se limpezește, depășind definițiile anterioare: „*Vom socoti un film cu atât mai bun cu cât se va baza mai mult pe specularea caracterelor filmului ca artă. Cu atât mai bun cu cât efectele sale vor lua naștere dintr-o mai originală îmbinare a imaginei cu sunetul – adică a celor două mijloace de expresie ale sale – sunetul venind să completeze ceea ce imaginea nu mai poate exprima. Vom socoti un film cu atât mai bun cu cât fiecare din aceste elemente din care e compus: fotografia, sunetul – sub forma muzicei și a vorbei –, tăcerea, în fine, vor căpăta o valoare mai mare, cu cât vom descoperi o mai mare putere de expresivitate în succesiunea a două imagini, într-un cuvânt, într-o privire, într-o pauză... În sfârșit, un film va fi cu atât mai bun cu cât va fi în el mai multă mișcare – mișcare în sens exterior, dinamic – sau în sens interior, intensitate sufletească. Orice element static anulează filmul care îl conține, fiindcă nimic din ceea ce e static nu poate fi cinematograf*".

Un film, crede Ion Cantacuzino, e **produsul obiectivului cinematografic**: „*De aceea vom judeca: un film e cu atât mai bun cu cât crea-*



Scanned with CamScanner

*torul său va şti să mlădie mai mult mijloacele sale; tehnica, pentru a exprima această permanentă mobilitate şi suplețe a obiectivului de cinematograf*". Ca să încheie prima parte a eseului său: „*Iată câteva principii elementare pentru a judeca valoarea unui film. Doctrina e simplă: un film e cu atât mai bun cu cât e mai «cinematograf»*".

Trecând peste impresia că ne-am întors de unde am plecat, să observăm totuşi că apare pentru prima oară aici doctrina „specificului filmic", care va fi combătută mai târziu de D.I. Suchianu în volumul său **Cinematograful, acest necunoscut,** continuare peste decenii a **Cursului de cinematograf.** Desigur, ne aflăm într-un cerc vicios. Căci a spune că un film e cu atât mai bun cu cât e mai «cinematograf» înseamnă a recunoaşte că există un inefabil specific cinematografic (apropo de inefabilul literar care s-ar pierde prin ecranizare). Or inefabilul nu poate fi definit, scapă oricăror criterii, oricăror principii. El ţine de **infraestetica** fiecăruia. În acest sens un film este bun, foarte bun, dacă este **convingător.** Pentru mine este convingător dacă reuşeşte să transmită ceva esenţial din realitate printr-o originală sinteză a mijloacelor sale de expresie, dacă reuşeşte să producă emoţii estetice, dar mai ales să-mi dea satisfacţii intelectuale. Adică mă interesează ce şi cum comunică, altfel spus, spectacolul demonstraţiei, care e cu atât mai strălucitor cu cât miza e mai importantă. Pentru altul un film este convingător dacă are o acţiune trepidantă, care îl ţine cu sufletul la gură. Forma, nu conţinutul îl atrage pe el. După cum pentru alţii un film este convingător dacă îi copleşeşte, dacă lasă în sufletul lor urme profunde, de neuitat. Iar pentru cei mai mulţi valoarea unui film, puterea lui de convingere este dată de jocul actorilor, al vedetelor, ca în cazul lui G. Călinescu. Dacă, prin urmare, „criteriul" de apreciere a unui film este infraestetica fiecăruia, acest lucru, evident, nu exclude cultura, educaţia estetică. Dimpotrivă, cu cât cineva e mai cultivat cu atât are şansa de a nu trece pe lângă comori, de a gusta din nectarul artei.

*

Al doilea grupaj de articole al eseului lui Ion Cantacuzino se intitulează **Teorie.** Şi începe cu **Imaginea:** „*Cinematograful porneşte de la viziunea lumii. El se bizuie exclusiv pe imagine. E deci dator să nu-şi uite imaginea, ci să caute să o înnobileze, adâncindu-i şi acceptându-i valoarea. Căci de valoarea imaginilor sale depinde şi*



Scanned with CamScanner

*valoarea unui film*". Şi în continuare: „*Se înţelege că, pentru a păstra cinematografului caracterul său de artă autonomă, imaginile unui film vor trebui să fie concepute în mişcare şi nu static. Vor fi imagini dinamice, nu plastice. Prin aceasta ecranul depăşeşte pictura şi se diferenţiază de ea. Tot astfel, imaginile cinematografice vor trebui să fie un scop şi nu un mijloc. Prin aceasta, ele depăşesc «ilustraţiunea», căci nu importă ce reprezintă, ci cum reprezintă*"[51].

Citind aceste gânduri, un pictor ar putea să spună că ierarhizarea între pictură şi imaginea cinematografică în favoarea acesteia din urmă este falsă, căci şi pictura creează iluzia mişcării, cum sunt, de pildă, dinamicele dansuri şi cavalcade ale Magdalenei Rădulescu. Unele imagini cinematografice pot fi în mişcare (de altfel, nici nu pot fi altfel, tehnic vorbind), dar pot să nu creeze iluzia mişcării, **vraja** artistică, pe care o are, în schimb, cutare „*natură moartă*". Dar Ion Cantacuzino nu se opreşte la definiţiile de mai sus. Stilul său este bazat, ca şi în cazul lui Suchianu sau G. Călinescu, de altfel, pe judecăţi apodictice, fapt specific „pionierilor" sau celor care cred că „numai ei au dreptate". Aceştia gândesc deci ca nişte infraesteţi, ca nişte artişti, nu ca nişte esteticieni sau critici întemeietori de sisteme. Dovadă că Ion Cantacuzino, conştient de aceste lucruri, şi-a numit cartea „*esseu*".

Iată cum curg mai la vale definiţiile imaginii: „*Concepută ca un element nud, imaginea este simplu document. O instituţie oferită conştiinţei. Simplă fotografie în mişcare. O posibilitate de cunoaştere. Nu însă cinematograf, adică isvor de emoţie. Pentru a deveni aceasta, trebuie ca imaginea să fie interpretată. Opera de interpretare se poate săvârşi în două moduri, după cum imaginea îşi păstrează caracterul de document – adică nu încetează de a reprezenta realitatea reală sau pierde acest caracter, devenind halucinaţie – adică transcriind o realitate fictivă, operă a imaginaţiei creatoare*".

Ar exista, deci, două feluri de a concepe cinematografic: „*Cel dintâi porneşte de la document şi rămâne în cadrul realismului. Cel de-al doilea porneşte de la halucinaţie şi caută să atingă domeniul fantasticului*". În prima categorie intră jurnalul de actualităţi, documentarul, filmele ruseşti, ale lui Chaplin sau King Vidor. În a doua categorie intră filmele expresionismului german, filmele lui Murnau, Lang şi desenele animate. Cunoaşte, din păcate, un singur exemplu care îmbină cele două modalităţi de a face cinema: **The Kid** de Chaplin, unde visul cu realitatea coexistă. Dar tocmai această



Scanned with CamScanner

modalitate, cum demonstrează D.I. Suchianu în **Cursul** său, este cea mai utilizată de cinematograf, pentru că îi este consubstanțială.

Abordează în continuare relația teatru-film. *„Teatrul pornește de la o premiză esențială: scena. La teatru, universul trebuie să fie reprezentat de acest mic spațiu convențional. Pe măsura acestei convenții se săvârșește și reprezentarea lumii. Teatrul nu poate deci să dea decât o iluzie a vieții, reprezentarea ei pe scenă fiind convențională, restrânsă și schematică".* Dimpotrivă: *„Cinematograful nu e silit să creeze o realitate nouă, schematică și convențională ca a teatrului. Cinematograful n-are nevoie de scenă. Platoul său e lumea însăși, sub toate aspectele și variantele ei. Și acest caracter al cinematografului face tocmai forța și măreția acestei arte. Ca să se realizeze pe sine, cinematograful trebuie să accentueze acest caracter. Prin aceasta, refuzându-se oricărei convenții, privește în sine toată lumea. Iată de ce realitatea este materialul cinematografului. Realitatea, nudă, și nu un succedant al ei, ca cel de pe scenă".*

Aceste rânduri polemice i-au fost sugerate de Antoine, cunoscutul regizor de teatru, care adusese pe scenă *„realitatea nudă"* – o fântână, găini etc. Ion Cantacuzino pare să nu țină seama că arta e un sistem de convenții. Pentru el convenția e sinonimă cu schematicul, nu cu o poartă prin care, ca în **Henric al V-lea** de Shakespeare, intri într-un univers complex. Convenția privește teatrul ca lume, scena ca lume. Ea conferă teatrului caracterul de **joc secund,** specific marii arte. Crezând că filmul se refuză oricărei convenții, Ion Cantacuzino uită că cinematograful, ca să fie artă, selectează și el faptele, le organizează în scopul producerii de emoții estetice. El este o creație subiectivă, o *„operă de interpretare"*, cum scria chiar el cu puține paragrafe mai sus. *„Realitatea nudă"* sau *„ca atare"* e o utopie. Dacă e socială, realitatea a fost organizată de evoluția societății, dacă e naturală, are legile ei fizice, dacă e umană, corespunde civilizației existente la un moment dat etc. De ce crede Ion Cantacuzino că în teatru orice transpunere este o operație anticipată, bazată pe o realitate transfigurată, care a suferit deja o prefacere artistică, iar în cinematograf nu!? Sau cum spune el: *„În cinematograf, însă, acest travaliu preparator nu este necesar. Realitatea, ca atare, servește drept material. Iar operația de prefacere, de organizare și de transfigurare – de ridicare până la planul artei – se face nu înainte, ci în clipa actuală, a transpunerii pe peliculă a jocului. Ea nu rezidă în felul cum e jucată o scenă, ci în felul cum obiectivul vede jocul".*



Scanned with CamScanner

Viitorul manager, inițiatorul filmelor lui Jean Georgescu **O noapte furtunoasă** și **Visul unei nopți de iarnă** încă nu știa că din *„travaliul preparator"* fac parte scenariul, prospecția, alegerea actorilor, a locurilor de filmare (operație de selecție, deci)! Cinematograful are un caracter industrial, care presupune organizare, deviz etc. Nimeni nu-ți dă un ban dacă nu știe în ce îl investește. Chiar și Eisenstein, adeptul montajului **a posteriori,** avea un proiect. Dar și „cineaștii improvizării", de la Chaplin la Godard sau Truffaut, chiar și avangardiștii, porneau de la o idee sau aveau fixată în minte derularea scenelor, în sensul că nu lăsau ca jocul să se desfășoare la voia absolută a întâmplării.

Mai aproape de adevăr se află Ion Cantacuzino când scrie că: *„Cinematograful pornește de la document spre a ne oferi o realitate cu semnificație"*. Asta înseamnă deja selecție, montaj, căutarea esenței. *„În această concepție nu pot fi valabile, artisticește, decât imaginile cari sugerează ceva. Cele cari rămân numai imagini sunt inutile. Imaginile, în cinematograful artă, trebuie să fie documente ale vieții, documente ale sufletului"*. Aici se regăsește *„originea, organică, a technicii eliptice a cinematografului"*.

Nu este uitat *„creatorul"* principal al acestui efect eliptic: obiectivul, căruia îi redescoperă aceleași virtuți suprafirești ca ale **cineochiului** lui Dziga Vertov: *„Pentru a transforma realitatea, filmul realist se va servi de vastele posibilități ale obiectivului, acest ochiu imens, ductil și suplu, proectat asupra lumii. Felul cum acesta va vedea realitatea, va determina puterea ei de semnificație"*. Conform unei asemenea concepții, cinematograful *„este o artă de nuanțe"*, bazată pe capacitatea obiectivului de a *„surprinde detalii"*. E în această teorie o reîntoarcere la definițiile filmului mut, unde înseși prim-planurile erau folosite în scopul *„sublinierii ideii care se ascunde înapoia înfățișării"*. Și dă ca exemplu **Goana după aur** de Chaplin, **Cele trei lumini** de Lang, **La roue** al lui A. Gance, **Intoleranța** lui Griffith și alte capodopere ale filmului mut în care ideile se nasc din ritmul imaginilor (scena trapezului din **Variété** de Dupont), din alăturarea a două serii de imagini (**Cadavrul viu** de Ozep), din orchestre simultane de imagini (**Napoleon** al lui Gance sau – un exemplu surpriză – **Vulpea argintie** de Pudovkin).

A doua manieră a cinematografului este, reamintim, aceea *„care pornește de la transpunerea unei realități fictive"*, manieră *„care mână cinematograful pe drumul halucinației"*. La ea se ajunge *„prin*



Scanned with CamScanner

*trei modalităţi: 1. prin jocul umbrei şi luminei; 2. prin transfigurarea însăşi a subiectului oferit obiectivului, adică prin decor; 3. prin puterea deformantă a obiectivului în sine"*. Dacă această din urmă modalitate mai are o soră-geamănă: **supraimpresiunea** *(„mai este, proprie cinematografului, halucinaţia dedublării şi a dematerializării, realizate aevea prin procedeul supraimpresiunii")*, primele două modalităţi privesc *„punctul de hotar între arta ecranului şi plastică"*. Aici, crede Ion Cantacuzino, cinematograful intră într-un domeniu al erorii *„pentru că imaginea devine statică, neconvingătoare"* şi dă ca exemplu decorul din **Nibelungii,** de o *„frumuseţe plastică în sine"*, comparativ cu frumuseţea unui decor în mişcare, cinematografic, ca cel din **Adio arme,** filmul lui Frank Borzage.

Cele două concepţii analizate corespund, în fond, realismului cinematografic văzut ca *„un instrument de poezie a ecranului"*. Acestuia îi opune însă procedeul expresionist, adică procedeul creării de realităţi fictive prin decor, unde *„realitatea este deformată pentru a i se sublinia puterea de expresivitate"* (Exemple: **Der Golem, Dr. Caligari,** care *„căutau să realizeze aevea ficţiunea unor halucinaţii"*).

*

Dar toate aceste *„procedee"*, *„deformări"* etc. ne duc imediat cu gândul la tehnică. Expresivitatea imaginilor – caracterul esenţial al unui film – se datorează unui element tehnic. Şi pentru Ion Cantacuzino evoluţia limbalului cinematografic e strict dependentă de tehnică. În subcapitolul intitulat chiar **Tehnica,** el ne oferă şi o concluzie a ceea ce a arătat până acum şi anume că *„în cinematograf, esenţialul – dacă nu totul – e tehnica"*[52]. Şi adaugă: *„Cinematograful este doar un copil al tehnicei. Această creaţiune caracteristică a epocei noastre a devenit o artă foarte târziu. În primul rând a fost un mecanism"*. Deşi a ajuns **artă autonomă** şi *„arta colectivităţii prin excelenţă"*, totuşi *„cinematograful poartă încă pecetea originei sale. Născut din tehnică, el continuă să trăiască din ea. Fiecare mijloc nou de expresie este, de fapt, echivalentul unui nou procedeu tehnic. De aceia, calităţile şi defectele unui film sunt , în mare parte, calităţile şi defectele tehnicei care a prezidat la făurirea sa"*. Consideră calitatea peliculei, a dispozitivelor de iluminat etc. a fi elemente hotărâtoare. Şi dă ca exemplu filmul **Quo Vadis?**, care ar fi trebuit să trăiască prin calitatea fotografiei *(„fiecare imagine să fie un tablou")*. Datorită însă nivelului scăzut de mijloace tehnice, filmul e searbăd şi



Scanned with CamScanner

neexpresiv. Dimpotrivă, în cazul lui **Ben Hur** tehnica montării scenelor de masă e mult evoluată. În filmul lui Julien Duvivier **Allo Paris? Aici Berlin!** e bine speculat procedeul montajului paralel, iar în **Cele două orfeline** Griffith reuşeşte o deplină performanţă tehnică.

Şi la acest capitol Ion Cantacuzino are şi nu are dreptate. Dacă e adevărat că cinematograful e dependent de evoluţia tehnicii, acest lucru nu trebuie însă extrapolat. El e dependent de tehnică în măsura în care e dependent de creator, de regizor. Un film nu se face singur, oricât de perfecţionată ar fi tehnica. Nu trebuie să se uite că tehnica e un mijloc la îndemâna creatorului. Aceleaşi mijloace tehnice dau rezultate diferite folosite de regizori diferiţi. **Cele două orfeline** e reuşit pentru că în spatele tehnicii s-a aflat Griffith. Un procedeu tehnic devine un element estetic expresiv numai prin aportul substanţial, genial, al creatorului. Acest lucru se poate dovedi cel mai lesne în cazul montajului. Eisenstein a revoluţionat tehnica montajului datorită tocmai sărăciei mijloacelor tehnice. Cu bucăţi de peliculă rămase de la masa bogaţilor, bucăţi importate din Germania, el a făcut din montaj cheia cinematografului. A gândi cinematografic a devenit sinonim cu a gândi prin montaj.

Dovadă că – în ciuda stilului apodictic, absolutizând în parte fiecare problemă de care se ocupă, fără să ţină seama de ansamblul şi interconexiunea elementelor – însuşi Ion Cantacuzino consideră tehnica montajului *„miezul problemei cinematografului ca artă"*. Şi pentru el *„cinematograful e mişcare, deci ritm. Şi modul cum sunt montate imaginile îi dă ritmul său"*. Montajul este *„organizarea conceptuală şi structurală a formelor mişcării filmului"* (citat după Seymour Stern din **Experimental Cinema,** Philadelphia, 1930). *„Este viziunea preconceputǎ şi organizatoare a ansamblului filmului"*. *Este „punctul culminant al lucrului regizorului..."*.

După montaj, consideră că al doilea *„punct esenţial de tehnică"* este *„procedeul raccourci-ului"*, pe care îl botează pe româneşte *„procedeul prescurtării"!* Cel care dă naştere la *„eliptismul"* cinematografului. *„Prescurtarea"* ar fi un fel de conotaţie: *„Prescurtarea este arta de a găsi imagini mişcătoare, care să cuprindă, într-un element cât mai redus, răsunete şi semnificaţii cât mai numeroase, caractere cât mai pregnante. Am mai spus-o, această capacitate a regizorului de a da viziunei sale virtualităţi care s-o încarce de semnificaţii intelectuale sau emoţionale constituie esenţa artei ecranului"*. Cu alte cuvinte, *„prescurtarea"* înseamnă *„găsirea detaliului expresiv"*. Şi dă ca



Scanned with CamScanner

exemplu filmul **David Golden** al lui Duvivier, făcut din imagini *„prescurtate"* și deci sugestive. Un asemenea procedeu, folosit cu succes, îl regăsește și în **Maroc** de Sternberg, cu M. Dietrich și G. Cooper, ca și în **Trader Horn** de Van Dyke.

Se verifică încă o dată de ce la noi teoria a putut fi – și a rămas – superioară practicii. Pentru că s-a bazat pe filmele cinemondului. Mai exact, a fost nevoită să se bazeze pe exemple universale întrucât producția autohtonă nu oferea – și încă nu oferă, din păcate – modele pentru a face școală de cinema pe ele.

Ion Cantacuzino analizează apoi și alte procedee tehnice, precum **supraimpresiunea** (pe care, de data aceasta, o descrie fără s-o numească astfel!), **fondu**-ul, **enchainé**-ul, suprapunerea sonoră (ex. **Dezonorata** lui Sternberg), **încetinirea** și **accelerarea.**

Dar toate aceste tehnici, cum spuneam, sunt mijloace la îndemâna creatorului. Era imposibil să nu o spună și Ion Cantacuzino în eseul său atât de strict compartimentat. De unde și impresia lipsei de orizont. Este evident însă că autorul stăpânește problemele, dar e deficitar la capitolul redactării, al conceperii lucrării. Acesta e handicapul retopirii într-un tot a unui material difuz. În loc de a aduna și reorganiza articolele publicate, mai degrabă elabora un adevărat studiu teoretic.

În paragraful intitulat chiar **Regizorul,** el arată că *„tehnica, așa cum am conceput-o, ca un ansamblu de mijloace de expresie, este oglinda personalității regizorului"*. Sau: *„Rolul regizorului este acela de stăpânitor al tehnicii. Regizorul alege maniera unui film, adică tehnica ce convine mai bine ideii acestui film"*. După ce descrie tot ceea ce face un regizor, conchide: *„Un film este opera regizorului său"*[53]. Evident, situația descrisă este ideală. În realitate, producătorul *„taie"*, se bagă în opera regizorului, adesea stricându-i-o. Se întâmplă și invers. Sunt cazuri când producătorii au salvat filme făcute prost de regizori. Ca să aibă controlul asupra materialului, ideal este ca regizorul să fie și producător.

Nu numai tehnica, dar și **actorul** trebuie să fie subordonat regizorului. Ion Cantacuzino e și mai categoric: Actorul **e complet subordonat** regizorului. *„Numai regizorul trebuie să aibă o concepție. Un actor de cinematograf cu **concepție** e tot ce poate fi mai periculos"*. A fi subordonat înseamnă însă a fi maleabil. *„Dacă actorul nu e maleabil, nu mai e nici expresiv"*. Deși pare un paradox, totuși *„cei mai buni actori trebuie să fie lipsiți de «personalitate»"*. De aceea *„cei mai*



Scanned with CamScanner

*greu de transformat în buni actori de cinematograf sunt actorii de teatru*", dat fiind că, având rutină, nu sunt maleabili. Actorul de film *„n-are nevoie de rutină, ci doar de sensibilitate și naturaleță"*.

Este indiscutabil că în această concepție asupra actorului se simte influența școlii ruse de cinema. E vorba de așa-zisa teorie a *„tipajului"*, a „personajului" autentic, a omului de pe stradă devenit *„actor"*. Și Ion Cantacuzino dă ca exemple **Crucișătorul Potemkin** al lui Eisenstein și dansurile rituale tibetane din **Vulpea argintie** al lui Pudovkin. *„Personajele"* sunt la fel de autentice și firești ca și negrii de pe plantații filmați în **Halleluyah** lui King Vidor. Cu câteva excepții, cum ar fi actorul care joacă rolul principal în **Frații Karamazov**, *„actorii americani sunt singurii care vorbesc omenește"*. În perioada trecerii de la filmul mut la cel sonor, vedetele americane (și o dă ca exemplu pe Greta Garbo în primul film vorbitor al ei, **Ana Christie**) s-au adaptat excelent deoarece ele erau *„nealterate de o întreagă disciplină falsă, de o concepție greșită asupra raportului dintre realitatea vie, realitatea scenică și realitatea ecranului"*. În concluzie: *„Artă nu face actorul, ci regizorul și operatorul"*.

Nu este lăsat deoparte nici alt element component al filmului, scenariul. Definițiile sunt revolute, derivate din experiența filmului mut: *„Pornind de la premiza imaginei ca esență a cinematografului-artă, cel mai bun scenariu va fi acela care va prilejui, în mod cât mai firesc, cât mai multe imagini semnificative"*. Scenariul e, deci, subordonat imaginii întrucât: *„Filmul este o artă bazată exclusiv pe imagine.* **Ce se petrece** *nu interesează, ce vezi este totul"*. Pe acest principiu exclusiv e construit și filmul **Dacă aș avea un milion,** pe care îl dă ca exemplu pentru scenariul său *„original în adâncime și expresivitate"*. Dimpotrivă, o melodramă ca **Dragoste dincolo de mormânt** e construită pe principiul acțiunii, al lui *„ce se petrece"*. Și de aici rezultă un alt truism limitat la o anumită fază a evoluției cinematografului: *„Valoarea cinematografică a unui scenariu se arată a fi în raport invers cu valoarea lui literară sau dramatică"*. Un film e valoros, așadar, dacă e *„construit pe valoarea imaginilor"*.

Dacă imaginea e baza filmului, cum stă ea în raport cu muzica? Sonorul a adus, după Ion Cantacuzino, trei posibilități: muzica având rol exterior, de acompaniator, muzica integrată în acțiune și muzica având un efect comic. Negândind filmul ca o artă de sinteză a unor mijloace de expresie diferite, care pot fi utilizate în funcție de o idee, de o structură bazată pe un sistem de relații, nu-i de mirare că Ion Cantacuzino introduce un principiu ierarhic. Ca atare, *„sunetul e un*



Scanned with CamScanner

*element mai abstract decât imaginea*". Şi cu toate acestea, realitatea îl obligă să observe: „*Efectul sonor, dublând efectul vizual, îl întăreşte cu o aluzie în acelaşi sens sau într-un sens contrastant, în orice caz, pe plan mai abstract şi înalţă astfel către generalitate semnificaţia imaginilor unui film*". Ultimele filme sonore ale lui Lubitsch îl fac să spere că „*unirea imagine-sunet e pe drumul cel bun al unei viitoare formule complete de film sonor*". Deja avem aici un pas către viziunea filmului ca artă de sinteză.

*

Un alt grupaj de articole, publicat sub titlul generic **Evoluţie**, cuprinde pagini scrise în anii 1930, 1932 şi 1934. Probabil că titlul se referă şi la felul cum a evoluat gândirea autorului. Din capul locului este deplânsă tehnica vorbitorului. Apariţia sonorului, când „*imaginea tăcută a prins glas*", a generat moda „*teatrului filmat*". Dar asemenea producţii care au invadat piaţa nu reprezintă nici „*teatrul adevărat*", nici cinematograful propriu-zis, „*căci toate caracterele izvorâte dintr-o tehnică aparte, care dădeau cinematografului pecetea sa de artă, au dispărut. Tehnica cinematografului vorbitor merge de-a dreptul împotriva caracterelor esenţiale ale filmului. Glasul nu poate să se adapteze formei la care ajunsese arta cinematografică, fără să-şi zdruncine însăşi caracterele care o făceau să fie artă. Decupajul şi-a pierdut mobilitatea (...). Deci tot ceea ce făcea originalitatea vechiului cinematograf, e distrus*".

Ce e de făcut atunci? Şi Ion Cantacuzino îşi afirmă optimismul: „*Atunci, trebuie să aşteptăm. Drumul e de-abia la început. Dacă în 25 de ani am ajuns de la* **Locomotiva intrând în gară** *la* **Goana după aur**, *nu va fi greu pornind de la* **Cântăreţul de jazz** *să ajungem la un echivalent al oricărui film mut, cât de desărvârşit. E o chestiune de mecanică, deci uşor remediabilă*" [54].

Deocamdată însă, când scria aceste rânduri, situaţia era alarmantă, ca în următoarele notaţii de istorie „*comică*" a cinematografului, remarcabile pagini de reportaj, documente vii ale momentului de răscruce a celei de-a şaptea arte: „*A fost odată un copil care începuse să se ţină pe picioare cu oarecare siguranţă... Îi zice cinematograful mut. A început apoi «să meargă în mâini», a început «să vorbească» – operaţie care nu merge de la sine, ci necesită o plicticoasă ucenicie, până începi să deosebeşti ceea ce este glas de ceea ce este răcnet*". De vreo doi ani, dar mai ales de anul trecut



Scanned with CamScanner

(1931), toate cinematografele bucureştene erau „*echipate cu aparate care latră şi care costă deja dela două milioane în sus*". Sălile de gură cască şi urechi cărora să le fie sparte timpanele erau arhipline. Producătorii, la rândul lor, încearcă să găsească „*o formulă care să nu fie epuizată, prin simplul interes de curiozităţi, ci să ancoreze mai adânc, în estetic. Până în ziua în care această formulă a filmului vorbitor, ca artă autonomă şi originală, va fi realizată, ne mulţumim să asistăm, ca în anul trecut, la tot felul de dibueli prin tenebre*". Naşterea vorbitorului s-a făcut, deci, cu dureri de cap pentru spectator: ieşeai din cinematograf „*scrâşnind din dinţi, spre a intra la cea mai apropiată farmacie, să cumperi un antinevralgic drastic*".

Peste doar doi ani însă, adică în 1934, când priveşte „*drumul străbătut de cinematograf din momentul revoluţiei sonore şi până azi*", constatările lui Ion Cantacuzino sunt mai mult decât optimiste, el însuşi recunoscând că a greşit atunci când s-a îndoit asupra viitorului filmului sonor: „*În primul rând este neîndoios că filmul sonor a biruit. Astăzi instalaţiile de film mut au devenit o raritate. Într-o epocă ce trăieşte sub semnul technicei, lucrul acesta e o lămurire definitivă. În al doilea rând îndoielile de ordin estetic pe cari mulţi – şi noi alături de ei – le-am exprimat atunci, s-au diluat trepat. Cea mai importantă îndoială pornea de la faptul că sunetul adăogat imaginei îi răpea o bună parte din mlădirea cu care putea fi utilizată, scăzându-i astfel puterea de expresivitate. Între timp însă, tehnica sonoră a făcut progrese atât de vertiginoase, încât învinuirea aceasta cade. Sunetul nu mai e o ghiulea de picioarele imaginei, ci – dimpotrivă – un valoros adjuvant al ei*". Şi mai departe: „*În sfârşit –a treia şi poate cea mai importantă constatare –, în căutarea viitoarei formule a filmului de artă s-au produs, în ultimii ani, unele filme valoroase, care constituie tot atâtea posibilităţi de soluţionare a problemei, sau – cel puţin – tot atâtea premize ale viitoarei soluţiuni*".

*

Nu întâmplător următorul paragraf se intitulează chiar **Soluţiuni**, în care autorul îşi propune să analizeze „*câteva filme care indică drumul*", „*câteva formule în care s-a cristalizat înfăţişarea de azi a producţiei cinematografice*". Evident, mai întâi este analizată greşeala pe care a făcut-o filmul vorbitor când „*imaginea a prins glas*", aceea de a apela la teatru, ca la un domeniu al artei bazat pe cuvânt. „*Cinematograful*, e de părere Ion Cantacuzino, *trebuie să-şi respecte*



Scanned with CamScanner

*propriile sale reguli, născute din caracterele sale principale, care sunt mişcarea şi viteza, deci posibilitatea de a fi pretutindeni, deodată*". Pe când „*teatrul cere să fii mereu, şi continuu, într-un singur loc, vorbind şi exprimându-ţi sentimentele prin cuvinte*".

După cum observăm, obiceiul autorului de a ierarhiza, respectiv de a minimaliza, scăpându-i esenţialul, s-a păstrat. Deşi teatrul şi filmul sunt arte specifice de sine stătătoare, el simte nevoia să le opună în termeni ierarhici şi exclusivişti: „*Spre deosebire de teatru, artă de accentuare şi ostentaţie, cinematograful este o artă de distracţie şi reţinere, în care obiectivul subliniază şi nu actorul, căci plasat în faţa lentilei şi a microfonului, artistul nu mai trebuie să se preocupe de a se face auzit din fundul ultimelor galerii*". Observaţie complet falsă, aiuritoare, fără justificare, pentru că până la apariţia sonorului nici nu se punea problema să defineşti arta filmului sau a teatrului vizavi de forţa vocii unui artist!! Surprinde şi acum, deci, faptul că autorul defineşte arta prin elemente exterioare, tehniciste. După cum surprinde şi faptul că analiza raportului teatru-film este reluată în termeni atât de pătimaşi şi improprii ca în epoca mutului, a primelor consemnări ale fenomenului cinematografic, atunci când se prevedea moartea categorică a teatrului! Dacă teatrul n-a murit atunci, va muri în schimb acum! Ion Cantacuzino exclude cu desăvârşire posibilitatea ca o piesă de teatru filmată să fie artă! Destinul îi va mai juca o dată festa şi-l va face să fie artizanul ecranizării pieselor **O noapte furtunoasă** şi **Visul unei nopţi de iarnă**! Şi câte piese de teatru transpuse pe ecran nu s-au dovedit opere cinematografice remarcabile, cu o autonomie inconfundabilă?!

Camil Petrescu demonstrase că teatrul şi filmul au o esenţă comună, dar Ion Cantacuzino crede altceva: „*Cinematograful este mult mai apt decât teatrul să redea o acţiune interioară, prin recurgerea la detaliile expresive, acumulate la exterior. Dacă sileşti însă cinematograful să recurgă la mijloacele teatrului, atunci ajungi să-l faci să urmărească dezvoltarea psihologică tot prin cuvinte, a căror urmărire anulează mişcarea imaginilor şi îţi lasă o iremediabilă impresie de static*". Să ne gândim la ecranizările după Shakespeare. Fără să anuleze mişcarea imaginilor, care devine secundară, filme ca **Furtuna, Macbeth, Henric al V-lea, Romeo şi Julieta** etc. aduc în prim plan esenţialul şi anume mişcarea gândului, a ideilor, a războiului dintre cuvinte. Oricând se poate demonstra că spectacolul cuvintelor este superior oricărui alt spectacol, în virtutea dreptului de origine.



Scanned with CamScanner

Ion Cantacuzino se încurcă însă iremediabil în „*detalii cinegrafice expresive*", revenind la virtuţiile mutului: „*Făcând teatru, faci să dispară caracterul esenţial de sugestie pe care îl avea cinematograful mut. În locul visului, apare strigătul şi în locul sugestiei, realitatea. Detaliile nu mai sunt detalii revelatoare, detalii care sugerează ceva. Ci însuşi acel ceva denudat*". *De aceea „cinematograful depăşeşte teatrul care, fiind spaţiat, împiedică, prin natura sa, ca şi în viaţă, pe un spectator să urmărească* **absolut tot** *jocul unui actor, silindu-l să se mulţumească cu o impresie de ansamblu, şi atrăgându-i atenţia asupra unui amănunt, într-un moment grav doar printr-o convenţie*".

Se poate demonstra că în realitate lucrurile stau exact invers. După cum e inutil să mai replicăm că şi filmul e un joc de convenţii. Înfundătura lui Ion Cantacuzino vine de acolo că el se spijină pe elemente exterioare, care îl duc la concluzia eronată că dacă cinematograful e altceva decât teatrul, trebuie să se evite „*teatrul filmat*", adică ecranizările după piese de teatru! Deşi puţin mai încolo, când va analiza **Oameni în cuşcă**, va spune că este „*teatru speculat cinematograficeşte*", având un „*verbiaj familiar, sacadat, eliptic*"! Acestei tendinţe, îi opune, în schimb, soluţia **filmului de atmosferă**[55]. În acest caz, noile mijloace sonore se încadrează „*în normele unui film de artă*". Reperul rămâne tot arta mută. „*Aceste filme (de atmosferă) caută să aleagă subiecte care să se preteze la realizarea unui excelent film* **mut**, *la crearea atmosferei căruia să colaboreze, însă, în mod egal cu imaginea, sunetul şi cuvântul*".

Analizează în acest spirit, la obiect, filme ca **Atlantic** şi **Oameni în cuşcă** de E.A. Dupont, **Halleluyah** de King Vidor, **Îngerul albastru** şi **Maroc** ale lui J. von Sternberg, **Acoperişurile Parisului** de René Clair, **Down Patrol** de Haward Hawks. I se par exemple de "*film mut cu efectele subliniate de sonoritate*". Socoteşte filmul de atmosferă formula magică „*menită să fie poate viitoarea formă a artei ecranului*". Şi din nou explică: „*Supleţea obiectivului, mobilitatea lui, varietatea imaginilor, dialogul redus la minimul esenţial pentru a înlocui un subtitlu şi pentru a sublinia o explicare, cântecele şi muzica intercalate cu îndemânare şi întrebuinţate fie pentru sugerarea atmosferei, ca acompaniament al acţiunei, fie pentru adâncirea psihologică a unui moment, iată caracterele care aşează această formulă în cadrul celei mai pure expresivităţi artistice, şi care îndrituesc pronosticul nostru*". **Halleluyah** „*a realizat o formulă personală de film sonor*". Filmul e o capodoperă. „*Realizaţi imaginar un documentar asupra*



Scanned with CamScanner

*vieții rurale românești, conceput în genul formulei lui* **Halleluyah** *și vedeți interesul și valoarea lui ca operă de artă. Dar unde e omul care să-l facă?*"

O altă soluție încercată pe drumul cinematografului către artă a fost „*formula biografiei unor cântăreți*", aceasta fiind „*prima soluție a filmului sonor*", al cărui act de naștere este **Cântărețul de jazz** cu Al. Jolson. În acest caz, „*cinematograful speculează mai ales capacitățile sale* ***documentare****, fixând pe pelicula sonoră un fel de document-istoric al glasului cutărui protagonist de operă*". Din această soluție au rezultat numai filme slabe (ex. **Melodia dragostei** de Tauber). În schimb, soluția **filmului de revistă** i se pare genială. „*Cred că una din cele mai vizionar inspirate soluții ce s-au dat, în prima clipă, dificultăților filmului sonor, a fost* **Broadway Melody**". Îi urmează **Wonder-Bar, Parada dragostei, Starda 42, Parada Paramont, Fox-Follies 1930, Regele jazzului,** pe care îl compară cu teatrul grec, muzica din film fiind ca declamația corului antic. De asemenea, consideră că filmul englezesc **Cavalcada** este „*una din cele mai mari realizări de artă*". Formula filmului de revistă i se pare, deci, „*formula de viitor a cinematografului, demnă, prin amploarea tendințelor ei epopeice, de amploarea cinematografului*".

Și formula inspirată de operete celebre, în primul rând de opereta americană și de cea germană, a filmelor lui Lubitsch, începând cu **Parada dragostei**, în care „*elementul principal este fantezia*", o consideră o „*formulă pur cinematografică*". Este o formulă de evaziune: „*O premiză fiind, pentru noi, că cinematograful e un mijloc, prin excelență, de evaziune, substanța lui o realitate transpusă pe alt plan decât cel plat cotidian, regatul său – regatul fanteziei și chiar al halucinației*". Dar „*nici în formula aceasta nu trebuie căutat viitorul cinematografiei*". Totuși ea e de preferat altor formule. Un film ca **Trei băieți și o femeie**, de pildă, cu Maurice Chevalier, „*reprezintă, pentru spectatorii asaltați de atâtea filme idioate și amenințați de mizantropie, un refugiu și... o fericire*".

În fine, ideală i se pare soluția filmului de desen animat. Face o istorie a acestui gen, începând cu „*Praxinoscopul*" lui Émile Reynoud, cu experiențele reușite ale lui Émile Cohl, părintele desenului animat gândit după principiul benzilor desenate din reviste, și terminând cu filmulețele în serial, în care vede „*un simptom care să ne ducă în curând, cine știe?, la un film de desene animate de lung metraj*". Se știe că în acea perioadă un Walt Disney căuta să dea viață și acestei soluții (în 1937 va începe producția lung-metrajelor). „*În orice caz,*



Scanned with CamScanner

*între soluțiile de film sonor, desenul animat este cel în care imaginea și sunetul se combină și se completează cel mai desăvârșit. Este filmul în care nici o imagine, nici un sunet, nici o pauză nu sunt inutile. Este soluția cea mai «cinematografică» deci...*"[56].

*

A găsi **soluții** presupuse, deci, a găsi **formule**. La acest capitol, spiritul de sistematizare al lui Ion Cantacuzinos, ce va da importante roade prin viitoarele cercetări științifice, e remarcabil. **Formulele** momentului de tranziție beneficiază de progresul tehnicii: „*Așadar, de când a apărut filmul vorbăreț, progresele tehnice sunt evidente*". Filmul „*vorbăreț*" a găsit soluții echivalente cuceririlor filmului mut: „*De unde la început ni se părea că tot materialul de rezultate pe care eforturile succesive ale creatorilor cinematografului mut le acumulaseră, se duseseră pe gârlă, iată că, încetul cu încetul, aparatul și-a recăpătat mlădierea, montajul a devenit aproape tot atât de elastic ca pe vremuri, și mai tot atâtea mijloace de exprimare și-au găsit echivalentul sonor*"[57].

Rezultatele sunt încă neconcludente. Se vorbește chiar de o criză a cinematografului. „*Dacă e adevărat că există, atunci e vorba de o criză estetică: e o criză a producțiunii*". Industria filmului trebuie să hrănească curiozitatea publicului, foamea lui de cinematograf. E timpul, lansează Ion Cantacuzino prima formulă de succes, să se creeze filme de serie industrială. Un film bun devine **cap de serie**, apoi formula lui se reeditează în zeci și sute de variante. O mai numește și „*seria clișeelor*" sau a formulelor pentru vedete: o formulă pentru Jannings, alta pentru Garbo, una pentru Dietrich etc.

Formulelor pentru vedete îi adaugă formulele de film. Începe cu **filmele documentare**, exemplificând cu **Moana** lui Flaherty. „*Cred, însă, că filmul documentar, chiar luat într-un înțeles mai larg, are posibilitatea de a da realizări și efecte artistice*". După cum, pentru filmul de ficțiune „*introducerea unor elemente documentare dă o notă de viață ce face ades valoarea unică a filmului*". Analizează în acest sens filme ca **Big House** (Sing-Sing), **Justiția de noapte, Fete în uniformă, Flirt**. Indiscutabil, valoarea unui film e direct proporțională cu valoarea lui de document. Peste ani, ceea ce rămâne dintr-un film este „*imensa lui valoare de document*". Aici stă forța actualității estetice a cinematografului[58].



Scanned with CamScanner

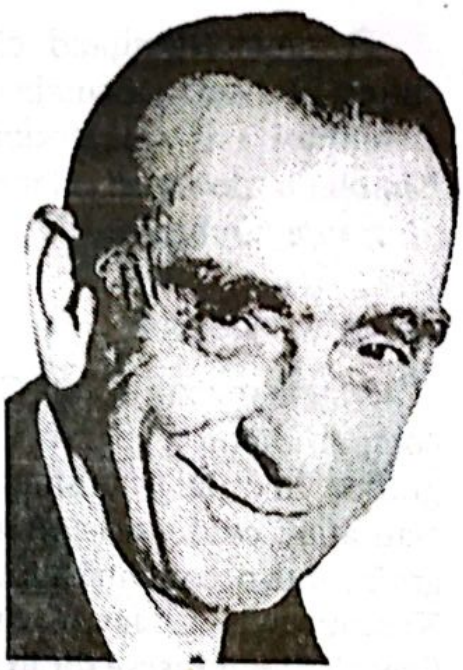
Urmează **filmele exotice**, deci exemple de producţii care pun în valoare natura, care „*preconizează reîntoarcerea la natură*". Aşa procedează Van Dyke în **Umbre albe** şi clişeele sale (**Trader Horn, Tarzan**), dar mai ales Murnau (**Tabu**) şi Vidor (**Luana**). O altă formulă la modă – **filmele de închisori, Big House** fiind „*primul film mare al cinematografului vorbitor*". Alte exemple: **Femei la închisoare, City Streets, Carcera femeilor, Sunt un evadat,** cu Paul Muni. După **formula operetei**, pe care o reaminteşte şi o dezvoltă pe alte cazuri concrete, remarcabilă prin rezultate este formula **filmului de război**. Şi exemplele sunt mai mut decât concludente: **Verdun** de Poirier, **Marea paradă** de Vidor, **Westfront 1918** de Pabst, **Nimic nou pe frontul de vest** de Milestone. Apoi **Cruci de lemn, Călătoria din urmă, Patru din infanterie** sau **Down Patrol (Escadrila morţii)** al lui Howard Hawks, pe care îl include şi în formula următoare, a **filmului de aviaţie**. Aici mai adaugă un alt film celebru în epocă **Jeannine**, ca şi alte producţii care urmăreau efectul senzaţional: **Escadrila zburătoare, Titanii cerului...** „*În filmele de aviaţie, ca şi în cele de război, avem deci de a face cu două elemente deosebite şi inegale ca valoare. Un element documentar, plin de interes, şi un altul care voia să fie emoţionant, senzaţional...*"[59].

Formula **filmului de groază** constituie un nou prilej pentru Ion Cantacuzino de a ne dovedi vocaţia sa exhaustivă, cât şi faptul că nu pare să-i fi scăpat nimic din producţiile care se difuzau atunci în capitală. Pasiunea sa pentru cinematograf e fără egal. Şi nu numai în epocă. Şi aici pionieratul contribuţiei sale e remarcabil. „*Filmul de groază s-ar putea numi şi film-fantastic*". El crede că „*un film de groază ar trebui să fie un film fantastic, fatasmagoric*"[60]. Din nefericire, „*deşi s-ar părea că cinematograful e arta cea mai indicată pentru a realiza acest lucru, nici un film n-a adus pe ecran horibilul, irealul...*" Şi dă ca exemplu **Dr. Miracol**, o transpunere ratată după Poe. „*Fantasticul lui Poe este un fantastic de atmosferă, dar un fantastic creat cerebral, logic*". Pe când în film „*o demonstraţie logică şi riguroasă e un non-sens sau o nerealizare*". Analizează şi alte producţii: **Frankenstein, Insula sufletelor pierdute, Mumia, Măşti de ceară**. „*Cusurul tuturor acestor filme e de a căuta să fie verosimile*". Cinematograful a speculat din plin formula **filmului de groază** până la pastişă, cum au făcut-o americanii. Ex. **Casa belstemată** a lui Griffith, cu ecouri din **Nosferatu** şi **Cabinetul doctorului Caligari**. Ca



Scanned with CamScanner

să conchidă: „*Azi, formula pare perimată*". E bine zis „*pare*". Pentru că formula a mai dat încă multe rezultate remarcabile, fiind speculată de imaginaţia fără limite a cineaştilor de mâine. Semnificativă rămâne în cazul lui Ion Cantacuzino încercarea sa de a pune bazele analizei critice pe genuri, pe formule, după metoda lui Dragomirescu şi Vianu.



*Ion Cantacuzino*

**La chanson de Paris** şi **Regele şmecherilor**, cu Maurice Chevalier şi respectiv George Milton, sunt reprezentative pentru formula **filmelor populare**, iar **Intoleranţă** şi **Cele zece porunci** pentru aceea a **filmelor monumentale**. De un tratament aparte se bucură **filmele poliţiste**, gen considerat marginal, dar pe care Ion Cantacuzino îl reabilitează, argumentând pe larg ideea permanenţei **elementului poliţist** în artă. Şi dă ca pildă piesa **Oedip rege**, pe care o consideră „*o perfectă dramă poliţistă*". Genul are însă şi o derivată, **filmele cu gangsteri** „*care au concretizat în modul cel mai complet formula filmului poliţist*".

În dorinţa de a cuprinde toate felurile de filme pe care le vede, autorul inventează noi formule: **filmele „materne"** şi **filmele „celulă-socială"** (ex. **Grand Hotel**, analizat pe larg, **Noaptea de 13 ore** şi **Fete în uniformă** – „*o capodoperă*").

În fine, **formula viitorului**. O obsesie a tuturor celor care au scris despre cinematograf. Ea era prevăzută, aşa cum am arătat în partea întâi a **Istoriei** noastre, încă din anul 1913. Evident, formula viitorului va fi o **sinteză artistică**. „*Această sinteză – care a fost realizată parţial în două momente istorice, tragedia greacă şi drama religioasă catolică – şi pe care, acum cîţiva ani, Gaston Baty o promova cu atâta ardoare drept singura cale de vivifiere a teatrului în viitor, a trecut asupra cinematografului*". Ca un Brecht al filmului, Ion Cantacuzino scrie: „*Filmul epic ar fi cel mai indicat să realizeze această operă de comuniune*"[61]. **O epică vie**, unde aedul şi muzica să comenteze idei centrale care frământă epoca noastră, idei pe care imaginile să le ilustreze. „*O epică vie, prezentă, contopind pe spectatori în jurul ei şi redându-le adevărata perspectivă a istoriei, a poeziei şi a sensurilor adânci ale umanităţii*".



Scanned with CamScanner

Formula, trimițând către spectacolele populare și libere ale viitorului, este, indiscutabil, **rousseau**-istă. În acest spirit era și **formula distanțării** sau a **teatrului epic** teoretizat și practicat de Brecht. **Napoleon** de Abel Gance este, după Ion Cantacuzino, tocmai „*formula filmului epic*".

*

Sistematizatorul Ion Cantacuzino nu putea evita și o analiză pe compartimente geografice. Altfel spus, pe țări sau școli cinematografice. În capul listei situează **filmul german** și **filmul american**, care s-au aflat, conform istoricului pe care îl face celor două cinematografii, într-o continuă luptă și concurență. Filmele lui Ozep **Frații Karamazov** și **Cadavrul viu**, cărora le aduce un binemeritat elogiu, fixează **filmul rusesc** tot în fruntea ierarhiei mondiale.

Cât despre **filmul românesc**, parcă n-ar avea geografie. S-au făcut filme românești, într-adevăr. Din păcate însă valoarea lor artistică „*a fost întodeauna egală cu zero*". Realizatorii filmelor de până acum au dovedit „*lipsa reală de înțelegere a cinematografului ca artă*". Critică aici filmul **Haiducii** (1929) al lui Igiroșanu, pe care îl consideră lipsit de mijloace de expresie pentru că nu folosește elementele limbajului cinematografic. Cât privește cea mai recentă producție, **Trenul-fantomă**, realizată de Jean Mihail în 1933, i se pare ratată întrucât este „*teatru filmat*". Consideră că „*racila organică a filmelor românești*" o constituie „*lipsa creatorilor*". Nu avem o „*personalitate creatoare în cinematograf*", respectiv „*un om care să dea viață artei cinematografice autohtone*". Operatorii sunt „*nepricepuți*", iar pe regizori îi pune în ghilimele. De unde „*ignorarea abecedarului meseriei*" (ex. **racordul**). „*Până când nu vom avea la îndemână o personalitate creatoare în cinematograf, care să poată face aici o școală și care să reprezinte pentru străinătate autoritatea artistică a filmului românesc, e inutil să aruncăm totul pe lipsa de bani sau de studiouri*".

Adevăr valabil pentru multe perioade (mai ales pentru cea socialistă, în special deceniile șapte și opt) din istoria filmului românesc. Din acest punct de vedere, al personalităților creatoare, criza se prelungește și azi. Să nu uităm apoi că atunci când Ion Cantacuzino își formula aceste gânduri, nu se înființase încă O.N.C.-ul (Oficiul Național al Cinematografiei), adică o industrie cinematografică autohtonă. De aici uimirea lui că „*nu se găsește în toată țara românească măcar un singur om care să pună temelia viitoarei arte și industrii cinematografice românești*". Numai atunci va dispărea



Scanned with CamScanner

elementul de curiozitate şi va apare valoarea artistică, îşi afirma speranţa Ion Cantacuzino, „*când o industrie naţională va fi creată*".

Sub presiunea unor astfel de idei va fi creat, într-adevăr, O.N.C.-ul la a cărui cârmă avea să stea chiar personalitatea lui Ion Cantacuzino. Crearea unei industrii naţionale nu a fost însă suficientă pentru întemeierea unei şcoli româneşti de cinema. Faptul ca atare a fost presimţit şi de Ion Cantacuzino când a afirmat: „*Calitatea scenariilor este primul lucru necesar unui film românesc*". Şi, aşa cum ştim, zeci de ani, cu precădere în perioada producţiei socialiste, avea să se bată monedă pe acest subiect. Criza de scenarii a fost sinonimă cu criza filmului românesc.

*

Stilul eseistic al **Uzinei de basme** poate fi remarcat în faza sa cea mai strălucită în capitolul **Portrete**, în special atunci când autorul îi face portretul lui Charlie Chaplin, „*primul care a înţeles realitatea autonomă a artei ecranului*". Nu mai prejos sunt portretele altor vedete pe care le consideră adevărate „*formule*" magice, Dietrich, Joan Crawford, Janet Gaynor **and partner** (Charles Forell) sau Emil Jannings.

Am mai reţinut câteva probleme pe care Ion Cantacuzino le ridică în finalul cărţii sale, cum ar fi aceea a cenzurii („*adevăratul mare criteriu, după care socotim că trebuie să se conducă cenzura, este criteriul estetic*"), a literaturii filmelor (ex. agramatismul), a educaţiei publicului şi a celor care o fac, a reclamelor („*fade, idioate*") sau a înfiinţării unei **filmoteci**, respectiv a unor „*cinematografe de avangardă*", unde să se proiecteze filme de valoare, care altfel riscă să treacă neobservate (ex. **Opinia publică, Moana, Halleluyah**).

Dar problema cea mai fierbinte, asupra căreia revine, este aceea a înfiinţării unei industrii cinematografice naţionale. Consideră că este un „*moment prielnic*". Şi aduce ca argumente pulsul publicului („*publicul e pregătit şi dornic de o producţie naţională*"), existenţa mijloacelor de producţie şi situaţia internaţională a filmului care este favorabilă acestui moment. Statul român, e de părere Ion Cantacuzino, are mijloacele necesare pentru a crea un studio cinematografic. Una peste alta „*realmente azi e momentul industriei cinematografiei române*" [62].

În loc de încheiere, o justificare a titlului cărţii-eseu: **Cinematograful, cartea cu basme a omului de azi**. Dacă basmul poate fi identificat cu copilăria, atunci: „*Cartea de basme a copilului de azi e filmul de cinematograf. Şi nu numai al lui, dar şi al omului de azi*". Cercul s-a închis. Intraţi în „*uzina de basme*". Evadarea este ideală.



Scanned with CamScanner

# CONTRIBUȚIA LUI G. CĂLINESCU

Divinul Critic, pe care însuși D. I. Suchianu îl diviniza (îl cunoscuse îndeaproape, căci îi fusese subordonat la Institutul ce-i poartă numele), a fost și **călimarogam**. Expresia îi aparține chiar Domnului Cinema, care o alătura numelui lui G. Călinescu ori de câte ori îmi vorbea despre el. Și a avut adesea ocazia s-o facă în timpul numeroaselor noastre convorbiri desfășurate în perioada 1983–1985, din care a rezultat, datorită cenzurii, două jumătăți: **Literatură și cinematograf** (1986) și **Tinerețe, amor, prostie** (1997). Cartea întreagă se află însă în curs de apariție sub forma inițială, din care acum nu lipsesc, evident, nici zecile de pagini despre G. Călinescu, inclusiv „*întâmplările cu haz*" legate de personalitatea sa, întâmplări deloc denigratoare, cum le considerau cenzorii comuniști, dimpotrivă, au darul de a i-o face și mai pitorească, și mai interesantă, pentru că e mai vie.

Ce însemna pentru D. I. Suchianu **călimarogam**? Expresia vine de la cuvântul **călimară** și se referă la cel care „*când nu mai poate, o face în scris prin repetabila mișcare a introducerii tocului prin orificiul călimării*". Expresie malițioasă, care „rimează" cu bătrânețea, în fond, dar pe care o aplica numai în cazul lui G. Călinescu. Că acesta era **călimarogam**, se vede și din opinia sa asupra cinematografului. Iată ce scria el în articolul **La cinematograf**: „*Cinematograful e un spectacol care îmi place*". Și explica: „*Cinematograful îmi place, mai ales când rulează filme cu femei frumoase*" [63].

G. Călinescu a privit de sus cinematograful și, așa cum vom vedea din polemica sa cu D. I. Suchianu, celebră în epocă, îl va compara cu arta culinară. Până atunci însă, adică până la a-i veni această idee, el mergea la cinematograf pentru a admira tinerele actrițe. Indiscutabil, G. Călinescu a fost un „*degustător*" al filmelor **erotice.** Dovadă că el aprecia cinematograful pentru „*avantajele comodității*" date de sala de spectacol. Însă în ultima vreme nu se mai ducea la cinematograf pentru că „*spectatoarele comentează*". Și descrie cum decurgea un spectacol. Datorită sporovăielii dintre două spectatoare, a părăsit sala de spectacol, dar n-a renunțat la film, s-a dus să-l vadă la alt cinematograf pentru că, evident, era „*un film cu*



Scanned with CamScanner

*femei frumoase*", or aşa ceva se degustă în linişte, fără bruiajul unor „*muieri cicălitoare*". G. Călinescu ar fi preferat să fie în sală numai el cu... Greta Garbo, Brigitta Helm, Elisabeth Bergner, Lilian Harvey, Dolly Haas, actriţele preferate, pe care le citează deseori în articolele sale despre cinematograf. Şi nu numai.

În **Cartea nunţii,** de pildă, personajele sunt asemănate adesea cu vedetele de cinema preferate de autor. Vera seamănă cu Coleen Moore şi Greta Garbo, Dora cu Dolly Haas şi Lupe Velez, Cola cu Joan Crawford, iar Boby, un Maurice Chevalier dâmboviţean, dar care îl imită şi pe Rudolf Valentino, are ca ideal feminin pe Marlene Dietrich şi Anny Ondra, fiind un avid colecţionar de fotografii cu actriţe celebre. Fără îndoială, dacă ar fi fost inventat video în timpul vieţii sale, Divinul Critic ar fi considerat filmul (erotic) pe casetă spectacolul ideal.

Nu întâmplător G. Călinescu era influenţat de realismul interpretativ al şcolii germane de cinema! Prin comparaţie cu filmul german, filmul francez i se părea inexistent tocmai pentru că „*actorii francezi sunt nuli pe ecran*". Ei încalcă **legea capitală** a cinematografului, adică nu ţin seamă că „*în cinematograf actorul nu preţuieşte prin cât interpretează, ci prin cât sugerează cu fizicul său, adică prin capacitatea sa de emisiune simpatetică*"[64]. Buni pentru teatru, actorii francezi n-au ce căuta în film, ei în orice straie s-ar îmbrăca „*rămân veşnic actori şi prin aceasta străini de realitatea vieţii cotidiene*". Observaţie de fineţe, în fond, G. Călinescu fiind la noi primul teoretician al **filmului cotidian** („*filmul de actualitate*", cum a fost numit el mai apoi). Iată de ce „*filmul francez oboseşte prin retorica lui* ".

Dar numai filmul francez? „*De altfel, întreaga lume latină din Occident (Franţa, Spania, Italia) e incapabilă să dea (în cinematograf), afară de mici excepţii juvenile, figuri virile, exprimând gravitatea lumii burgheze central-europene*". (Păcat că un degustător de talia lui G. Călinescu n-a apucat să vadă măcar **Il Casanova di Federico Fellini!**) Evident, atunci când îşi formula judecăţile, el văzuse „pe viu" tot ce se difuza pe piaţa românească. Receptarea era exhaustivă, aşa cum era faţă de literatura franceză, spaniolă etc., ştiut fiind că pe G. Călinescu îl interesau nu cărţi, ci literaturi şi, mutatis mutandis, nu filme, ci şcoli de cinema!

Şi îşi începe articolul pe care îl discutăm, **Film francez şi film german,** prin a semnala invazia de filme franceze şi germane de pe piaţa noastră. Această concurenţă îl determină să tragă chiar şi o concluzie: „*Pentru multă vreme, aşadar, nu vom mai vedea un film bun*". Desigur, raţiunile sunt de ordin subiectiv, dar şi de ordin general,



Scanned with CamScanner

pentru că Filmul nu se indentifică cu maculatura de pe piață (comparația se menține și azi, vizavi însă de invazia filmelor americane). Căci pentru G. Călinescu: *„Filmul este o artă care se nutrește din corespondențe simpatetice și este mijlocul cel mai sigur de a lua pulsul moral al unei națiuni"*. Dacă mental suntem către *„limpiditatea gândirii franceze"*, din punct de vedere social și emotiv suntem apropiați de germanici. De aceea ne place mai mult filmul german. Adică lui G. Călinescu. Filmul francez e prea mental, prea artificial. *„Însă esența cinematografului este tocmai zugrăvirea mediului moral al unui popor, elementele acestei arte fiind un realism burghez cotidian și stilizarea aspirațiunilor de viață ale maselor"*. Or, privit din acest unghi, filmul francez nu există. *„El nu conține nimic din observația măruntă a vieții care formează baza de operație a cinematografului, ci numai trucuri teatrale și considerațiuni teatrale"*.

Dar filmele de mai târziu ale unui Godard sau Truffaut vor conține *„observația măruntă a vieții"*. Desigur, școala cehă corespunde ideal acestei teorii a **filmului cotidian.** Și ca să-și susțină punctul de vedere, G. Călinescu ajunge la nodul gordian al problemei, adică la femeia franceză, care *„judecată după un criteriu absolut, elin, este evident urâtă. Ea ar putea fi însă sugeratoare de stări afective"*. Ceea ce omoară filmul francez este *„cultul* **grației artificiale,** *surogat al caselor de mode și al coaforilor parizieni"*. La francezi există deci cultul pentru *„eleganța unei femei inteligente"*, dar *„în cinematograf, care trăiește din aprobarea maselor"*, ea va fi mereu artificială, va rămâne mereu actriță. Or în filmul cotidian actrița trebuie să arate ca în viață. Și dă ca exemplu actrițele germane. Aici G. Călinescu se apropie de concepția lui Stanislavski și de teoria **tipajului,** pe care au aplicat-o perfect cineaștii *„exploziei"*, ai școlii ruse de cinema, în frunte cu Eisenstein. Pe care însă Divinul Critic nu



Scanned with CamScanner

a cunoscut-o. Era perioada când *„filmul sovietic"* nu pătrundea pe piața noastră, fiind prohibit. Ca apoi să fie din cale-afară de privilegiat. Ca din nou acum să fie neglijat. Capriciile istoriei! De aceea, G. Călinescu vorbea de invazia filmelor franceze și germane, înclinând către acestea din urmă în chip irefutabil întrucât *„lumea germanică este o lume burgheză, simplă, sentimentală, dar în spirit modern și aceasta este media aspirațiunilor societăților mai noi europene"*.

Nu se poate spune însă că G. Călinescu nu și-a îmbrăcat *„starea de călimarogam"* într-o armură estetică. Mai mult, el a încercat să definească **obiectul** cinematografului și să pună jaloanele criticii de film. Și a pornit de la simpla observație a arbitrarietății judecăților: *„Deși opiniile indivizilor sunt împărțite și antagonice în toate domeniile artei, nicăieri ca în cinematograf discordanța de impresii nu mi se pare mai deconcertantă, vorbind bineînțeles, de oamenii subțiri, preocupați de elementul estetic"*[65]. Astfel, lui îi place Brigitta Helm și-i displace M. Dietrich. Altora invers. Sau îi stărnesc *„silă"* Ramon Navarro și John Gilbert și-i plac, în schimb, Körtner și Jannings. Altora dimpotrivă. Sau a admirat *„reconstrucția atmosferei vieneze imperiale"* din unele filme, *„oamenii subțiri, însă, scriitorii, s-au arătat* **dezgustați"**. La fel s-au petrecut lucrurile și cu filmul **Mamzelle Nitouche**, el și alții admirând versiunea germană, *„intelectualul fin"* însă pe cea franceză.

*„N-avem vasăzică un criteriu de judecată, cât de cât sigur? Totul cade pe bunul plac al simțurilor individuale, fără putința unei sentințe obiective? Exemplele de mai sus sugerează și pricina pentru care nu există încă o critică cinematografică și calea de urmat pentru a o descoperi. O disciplină nu există decât din clipa în care i s-a definit obiectul și tocmai acest obiect al cinematografului n-a fost încă definit. Eroarea celor mai mulți este a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă. Caracterul emoției cinematice nu este însă dramatic și a face critica subiectului, a concentrării scenelor, a desnodământului și a expresiei retorice, este a păși pe un teren străin"*. Și imediat urmează precizarea obiectului: *„Filmul înrâurește asemeni poemului, printr-un ritm lent, prin asociere de imagini disparate într-o succesiune de stări emotive, adică prin sugestie"*.

Elementele de natură raportate la personaje sunt *„mijloace de expresie ale stărilor în cinematograf. Persoanele exprimă și ele stări, adică contemplații și nu conflicte dramatice, cum cred unii"*. Rezolvând raportul film-teatru, Călinescu poate afirma categoric: *„Emoția*



Scanned with CamScanner

*cinematografică este aşadar în funcţie de* **idiosincrasie** *şi este de natură poetică. De altfel, poezia de după război a fost mult influenţată de tehnica cinematografică".* Şi oferă câteva exemple de imagini cinematografice în poezie, pe care le consideră *„procedee dinamice de a sugera ritmul repede al vieţii moderne".*

Dar numai poezia a fost influenţată de cinematograf?, întrebăm noi. Nu şi romanul? Nu şi mişcarea plastică? Nu şi muzica, dovadă că cei mai mari compozitori au compus şi pentru film? Şi această influenţă a fost posibilă pentru că aceste arte au **prevăzut** cinematograful, pentru că în natura lor se află *„chemarea cinematografului".* În cartea noastră **Magul călător** am putut demonstra pe viu, cum am mai spus, că Eminescu a prevăzut **poemul cinematografic,** neexistând aproape poezie să nu fie un scenariu de film, să nu fie un spectacol audio-vizual.

Desigur, într-un sens apropiat şi-a exemplificat şi G. Călinescu punctul de vedere, deşi el îşi încheie articolul **Poezie şi cinematograf** tot cu o viziune **călimarogamă:** *„Când lumea se va umple de esenţa poetică şi decorativă a cinematografului, se va naşte şi critica respectivă şi atunci toţi îşi vor da seama că nu e cu putinţă, ca la operă, ca o matroană obeză şi în vârstă să cânte rolul Margaretei, sub cuvânt că are voce admirabilă. Eroina de cinematograf trebuie să fie suavă, pentru a primi în sine toate aspiraţiile noastre de a ne împrumuta pentru o clipă, ca şi poemul, iluziile pe care viaţa ni le sfărâmă".* Nu ne miră că în polemica pe care o va avea, cum vom vedea, cu Divinul Critic, D. I. Suchianu spune că exemplele pe care acesta le dă privitor la actriţe *„trezesc libidiuri pure, estetice".*

După cum am arătat în **Istoria** de faţă, critica de film s-a născut din alte raţiuni, ea nu şi-a limitat sfera la suavitatea eroinei de cinematograf. Idiosincrasia lui G. Călinescu faţă de matroanele obeze care joacă rolul de tinere suave poate fi reală, căci s-au făcut atâtea filme mediocre, cu distribuţii anapoda, dar nu „cazurile" fac regula după care trebuie să înţelegem natura cinematografului. Şi e suficient să ne gândim la faptul că prin noua invenţie a putut fi adusă lumea în **prim plan.** Pe G. Călinescu acest lucru l-a supărat, desigur, şi anume că vreo matroană obeză a fost adusă în **prim-plan** pe rol de eroină suavă. Dar şi matroana obeză îşi are locul ei în cinematograf, atunci când filmul nu este un *„caz",* ci este artă şi când vrăjitorul se numeşte Fellini, de pildă, care nu confundă matroana obeză din **Roma** cu tânăra suavă din **La dolce vita.** Nu ne îndoim că filmele magului Fellini i-ar fi satisfăcut pe deplin gusturile cinematografice ale Divinului Critic!



Scanned with CamScanner

Pe de altă parte, concepția lui Călinescu asupra cinematografului, al cărui obiect este de natură poetică și a cărui emoție transmisă depinde de idiosincrasie, nu ne surprinde. Ea se găsește, de altfel, în „*Pseudoestetica*" sa, bazată tocmai pe observația, devenită principiu, **labilității** judecăților critice. Această labilitate, cum am văzut, i se pare maximă în cinematograf. Cum să aibă cinematograful alt obiect, altă natură decât una poetică, pe care nu poți s-o prinzi în criterii estetice, dacă pentru G. Călinescu însăși **Estetica** nu există ca știință, nu are obiect?! Cinemaograful e un caz de aplicare ideal a „*principiilor de estetică*" ale lui Călinescu, principii care sunt, de fapt, pseudo-principii pentru că se bazează pe ideea că judecata estetică este o pseudo-judecată întrucât ea nu e obiectivă, ci subiectivă, „*întemeiată pe impresia mea*", pe „*sentimentul de valoare care stăpânește acum conștiința mea*". De aceea „*Estetica este o știință care nu există*", pentru simplul motiv că „*nu-și cunoaște obiectul*"[66]. Pentru G. Călinescu ar fi existat mai degrabă ceea ce el a intuit și noi am numit **Infra-estetica,** al cărei obiect este exprimat de principiul că **există atâtea infraestetici câți creatori sunt** [67].

Aici idiosincrasia este atotstăpână, validând întregul evantai de judecăți estetice subiective, labile, diverse, arbitrare. Nu întâmplător și-a găsit Divinul Critic obiectul Esteticii în poezie. Dat fiind că „*sentimentul nostru de poezie există*", e o **certitudine,** deși nici „*poezia nu se poate defini, ci numai descrie*". Existența sentimentului nostru de poezie îl face să ajungă la „*stabilirea unor pseudonorme*", la constituirea unui „*soi de retorică*", prin care află „nu **ce este poezia, ci cum este poezia**". Și concluzia: „*În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Școale de poezie*"[68].

Era firesc, deci, ca și cinematograful să aibă o natură poetică, să „*înrâurească asemenea poemului*", „*prin asocierea de imagini*", prin „*stări emotive*", prin „*sugestie*". Să nu-l mai „*judecăm*", așadar, pe Divinul Critic că are gusturi cinematografice atât de capricioase!

*

Gusturi care, după o perioadă de câțiva ani, când nu mai lasă urme despre cinematograf, considerând probabil că i-a definit lămurit și definitiv obiectul, se mișcă în funcție de evoluția cinematografului, mai exact, în funcție de filmele pe care le vede. Atitudinea rămâne tot aceea superioară de critic care pune diagnostice, care definește și redefinește obiectul cineamtografului cu fiecare nou film vizionat.



Scanned with CamScanner

Astfel, definește comedia cinematografică și personajul comic pornind de la un gag al lui Chaplin când Charlot *„trăgând o obadă de lemn, face să se năruie în mare o corabie neterminată"*[69]. Râsul e stârnit de o boroboață. *„Boroboața presupune însă lipsa intenției rele. Dacă eroul făcea isprava intenționat, nimeni nu mai râdea"*. Dacă era un copil în locul lui Charlot, tot nu s-ar fi râs. *„Prin urmare o condiție a personajului comic este de a face pe deșteptul, fiind totuși prost"*. Cum e Charlot. Dar nu râdem nici de prostiile făcute de alții pe pielea noastră. Dimpotrivă. *„În film nici un spectator nu e direct interesat, de unde iese încheierea că personajul comic e comic numai sub unghiul jocului artistic"*. Sigur, există persoane comice și pe stradă, dar *„personajul public"* e întâmplător hazliu, *„în vreme ce Stan și Bran simbolizează boroboața permanentă"*.

Filmul îi prilejuiește astfel lui G. Călinescu generalizări geniale: *„Prin urmare una din condițiile esențiale ale marelui râs este de a avea a face cu personaje statornice. Atât* **Commedia dell'arte,** *cât și filmul american, ca de altfel și circul, și-au dat seama de acest principiu al simpatiei în uniformitate și au creat tipurile stabile care se mișcă, în timp și spațiu, libere"*. Costumul buf face și el parte din efectul comic. *„Dacă personajul politic ar avea o redingotă, cu pulpanele prea lungi, și un cilindru prea larg atunci, căzând, lumea ar râde cu hohote. El ar avea pe loc o mască nouă, bufonă"*.

*

După o pauză de încă trei ani, într-un serial de articole intitulat chiar **Cinematograful,** publicat în **Jurnalul literar,** o *„foaie săptămânală de critică și informație literară"* întemeiată de el după modelul revistei franceze **Les Nouvelles Littéraires,** G. Călinescu, ținând probabil seama de noutățile care au apărut în materie de cinematograf și de modificarea gustului spectatorilor, simte nevoia să-și exprime din nou opinia. Și o va face începând chiar cu primul număr al revistei sale vizavi de *„capodopera genialului Walt Disney"*, cum suna reclama *(„bombastică")* la desenul animat **Alba ca zăpada și cei șapte pitici.** Filmul i se părea o *„pastișă a realității"* prin perfecțiunea tehnică a desenelor animate care îți lasă impresia că filmul e făcut cu actori adevărați. *„Or realitatea însăși e mai concludentă decât pastișa"*. În comparație cu teatrul, aici există *„libertatea deplină față de realitate"*. Și *„unde e libertate de invenție, se cere un «stil», o «artă»"*. Iar *„desenul nu e o copie a naturii, ci un produs original al artistului, o supranatură. Ei bine, Walt Disney e un*



Scanned with CamScanner

*industriaş bun, dar un rău desenator, un om fără talent. Lucrul e bătător la ochi. Nemişcate, desenele sale sunt disgraţioase, stângace*"[70].

Dar mişcate? Walt Disney şi-a desenat personajele pentru a fi animate. G. Călinescu, necunoscând procesul creării unui film animat, care se naşte din filmarea cadru cu cadru, imagine cu imagine, confundă „un cadru" cu un desen, o imagine cu o *„pictură"*, o parte cu un întreg, o simplă imagine statică cu imaginea în mişcare din care rezultă personajul. Putem fi de acord cu G. Călinescu până la un punct: Walt Disney nu e Rafael. Căci îşi continuă Divinul Critic opinia scandaloasă despre cel care a făcut din desen, industrie, cu următorul argument: *„Să ne închipuim un film pictat de Rafael ori Rembrandt. Nu se va putea vorbi de artă şi de geniu în desenul animat decât când desenatorul va fi artist ca desenator"*.

O reclamă bombastică l-a provocat pe G. Călinescu. Şi de aici a ieşit desfiinţarea lui Walt Disney ca artist. Desigur, Disney nu poate fi comparat de pildă cu Jiri Trnka **(Mâna),** nici cu George Dunning **(Submarinul galben),** nici cu Gopo **(Scurtă istorie),** dar cu sine însuşi da. Şi e suficient să amintim aici o creaţie precum **Phantasia** (1940), intrată în clasamentele celor mai bune desene animate ale lumii. Disney e creatorul a peste 400 de scurt-metraje, majoritatea seriale. **Alba ca zăpada** fusese realizat în 1938, când a şi primit Marele trofeu de artă la Veneţia. Însă înainte de acest an el crease bijuterii, precum **The Band Concert** (1934), şi el premiat în 1935 la Veneţia, sau seria **Silly Symphonies** (1929 – 1933), o încercare de vizualizare a muzicii. Disney s-a dovedit a fi un artist autentic, inovator şi clasic în viaţă, în acelaşi timp. G. Călinescu îl judecă după o operă. Dar Disney a excelat în **fantezia poetică.** Nu aceasta era oare în 1932, după G. Călinescu, obiectul cinematografului?

La 1 ianuarie 1939 însă, când apare primul articol al serialului **Cinematograful,** el îi opunea lui Disney filmul **Capriccio** de Karl Ritter, cu Lilian Harvey pe când era, evident, încă o *„tânără suavă"*, steaua cinematografului german interbelic, preferata Divinului Critic cucerindu-şi celebritatea în filme de aventuri sentimentale ca super – opereta **Congresul dansează** (1931). *„E cel mai bun film al anului până acum* (al anului 1938, bineînţeles, n. n.), *menit, desigur, să fie gustat numai de cei cu destulă cultură ca să preţuiască informaţia istorică a regizorului"*.

Şi *„capriccio"* lui G. Călinescu se continuă în numărul următor al **Jurnalului literar** cu **Trei fetiţe dulci,** un film care o avea protagonistă pe Deanna Durbin, un fel de a doua Shirley Temple. Era moda



Scanned with CamScanner

*„copiilor minune"* în film. Shirley Temple obținuse în 1934, când a turnat nu mai puțin de două filme, un premiu *„Oscar"* special pentru că *„a adus mai multă fericire milioanelor de adulți decât oricare alt copil de vârsta ei din istoria omenirii"*[71]. Deși nu prea se ducea la filme de acest gen, filme muzicale în general, preferându-le pe acelea cu femei fatale, Divinul Critic are despre Deanna Durbin aceleași cuvinte ca și despre *„Little Miss Marker"* (*„Un îngeraș de fată"*), adică Shirley Temple. *„În ce stă valoarea excepțională a Deannei Durbin? În marea capacitate de fericire"*. Și Deanna Durbin aduce, deci, milioanelor de oameni fericire. *„Ea nu e actriță, ci tinerețea însăși într-un splendid exemplar"*.

Comentează apoi filmul **De-aș fi rege,** cu Ronald Colman în rolul lui François Villon, care îi prilejuiește o nouă definiție interesantă: *„Cinematograful e o artă de exactitate și după cum sunt ridicule piesele rusești jucate de francezi, așa sunt de caricaturale piesele istorice franceze jucate de anglo-americani. Simpatic R. Colman, dar ce are el a face cu Villon?"*[72].

Dacă **Trei camarazi,** o ecranizare după Remarque, făcută de regizorul Frank Borzage, unul din marii romantici ai Hollywood-ului, un sentimental declarat, nu-i place, nu-i satisface idiosincrasia virilă și-l face să emită din nou o observație din sfera *„călimarogamiei"*: *„Filmul dovedește că arta nu asimilează chipurile efeminate"*, în schimb **„Champ-Elysées** *de Sacha Guitry, interpretat de autor, e un film admirabil, deși în vechea manieră autobiografică ce părea că nu mai poate fi reluată. Filmul nu mai este teatru, ci narațiune a autorului, în care sunt valabile și gesturile și ideile și cuvintele. Spectacolul e didactic și tendențios în modul cel mai fin cu putință"*[73].

Surprinde apoi și portretul pe care i-l face lui Mosjoukine, *„un refugiat rus care a murit în mizerie"*. *„Rolurile care i-au adus gloria erau susținute de Mosjoukine prin vârsta și prin fizicul lui care era «cinematografic»"*, Cassanova fiind, după G. Călinescu, rolul cel mai bun creat de acest mare actor[74].

*

Divinul Critic a scris despre film în etape. În funcție de idiosincrasia sa de la un moment sau altul față de cinematograf. După alți câțiva ani îl regăsim în **Vremea** lui Valjan, publicație proantonesciană, și în **Tribuna poporului,** cotidian cu o viață scurtă, care a apărut chiar sub direcția sa. În **Glorii efemere** evocă vedete apuse și



Scanned with CamScanner

ne dă iar o dovadă că în film Divinul Critic nu acceptă decât suavitatea, frumusețea, care nu putea avea alt suport în afara tinereții. Din nou, cu cerbicie, el nu acceptă în cinematograf vârsta a treia și nici chiar a doua. Pornind de la o glorie apusă, Harry Liedtke, G. Călinescu arată că obiectivul camerei de luat vederi e nemilos cu bătrânețea: *„Cinematograful, mai mult ca oricare altă artă, atrage mai cu brutalitate atenția asupra procesului de îmbătrânire. Actorul este câtăva vreme la ordinea zilei, în mijlocul vieții chiar, prezent și necesar și deodată alunecă în umbră și dispare"*[75].

Acest lucru îl reclamă și azi actorii noștri de teatru și film foarte buni, monștri sacri chiar, cum ar fi Radu Beligan, Marin Moraru, Colea Răutu, Ernest Maftei etc., care, cu vârsta, au fost uitați. Pe baza „uitării" este pusă, de altfel, și moartea în serie a unor alți mari actori ca George Constantin, Gheorghe Cozorici, Gina Patrichi, Silvia Popovici, Gilda Marinescu, Ștefan Tapalagă ori Ștefan Mihăilescu-Brăila.

Observația lui G. Călinescu viza incompatibilitatea dintre natura cinematografului și vârsta actorului. El nu are însă dreptate și e suficient să ne gândim la actori de talia unor Jean Gabin, Peter O' Toole, Ustinov, Bette Davis, Antony Quinn, Fernandel, Bourvil, Katherine Hepburn, Newman (lista e nesfârșită) care au fost sau sunt *„în mijlocul vieții chiar"*, prezenți și necesari.

Una este însă actorul și cu totul altceva starul, vedeta de tip Hollywood, fabricată peste noapte. După cum cu totul altceva ar fi și categoria de glorii dispărute sau retrase la care se referă G. Călinescu: Rudolf Valentino, Mosjoukine, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Greta Garbo... *„Filmul caută numai tinerețea, dar și un aspect al ei, iar viața fuge repede și concurența este nemiloasă. Dintre toate gloriile, aceea a filmului e cea mai efemeră și mai tristă"*.

Nu însă și aceea a filmului mut (îi evocă pe Max Linder și Zigoto), pe care îl consideră *„arta de neuitat"*, proiecția amintindu-i un vers de Bacovia: *„Proiecția, lipsită câteodată de acompaniament muzical, avea o mișcare fibroasă, de rețea de ploaie ori de ninsoare, cum observă Bacovia într-un poem:*

**Ning la cinematograf grave drame sociale,**
**Pe când vântul hohotește-n bulevarde glaciale..."**

Să fi fost și G. Călinescu, acum mai aproape de teoria sa inițială, un nostalgic al mutului, indentificat cu tinerețea cinematografului? Oricum, în finalul articolului, se visează înconjurat de foste glorii efemere (inclusiv Sherley Temple), devenite între timp babe. O imagine tipic călinescogamă!



Scanned with CamScanner

În al doilea articol din **Vremea, Un pictor spadasist,** G. Călinescu scrie despre un film cu Amedeo Nazzari în rolul pictorului Michelangelo Mersi, care îi dă prilejul să facă o incursiune în viaţa unor pictori scandalagii, suprapunându-i peste mentalitatea veacului al XVII-lea. Filmul cu Amedeo Nazzari *„denatura viaţa pictorului, sentimentalizând-o, răpindu-i severitatea artistică. Necesităţi comerciale împing la astfel de compromisuri pe orice regizor"*. Îi absolvă de păcate pe regizori întrucât: *„Publicul cere intrigă sentimenală şi regizorul e nevoit s-o dea"*[76].

În fine, G. Călinescu, primind ecouri din afară într-o vreme atât de crâncenă a istoriei, vede în cinematograf un excelent mijloc de propagandă. **Propaganda prin film,** care apare în plină ofensivă a aliaţilor împotriva Germaniei hitleriste, este articolul cu substrat politic, care dovedeşte că şi pentru Divinul Critic filmul a devenit o artă majoră, cu rol mesianic, aşa cum i-l atribuiau cineaştii ex-sovietici, precum Eisenstein. *„Filmul are o astfel de pătrundere în masele mondiale încât a-l putea câştiga ca mijloc de propagandă este un noroc"*, scria G. Călinescu. Şi dădea ca exemplu propaganda prin film a Budapestei.

Să învăţăm, deci, să facem şi noi propagandă prin film! Cum? *„Propaganda prin film e posibilă astfel: 1. A produce noi înşine filme pe care să le impunem pieţei străine, cum au făcut ruşii. Însă aceste filme ar trebui să fie de valoare artistică excepţională. Nu văd de ce lucrul ar fi cu neputinţă, deocamdată constat că filmele româneşti în majoritate au fost quasirespingătoare: lipsite de orice idei şi cu o accentuare a atmosferei de bodegă. 2. A obţine ca în jurnalele cinematografice mondiale să intre cât mai des câte o imagine despre noi. 3. A furniza în străinătate jurnale şi documentare despre România, cu condiţia ca ele să nu rămână în cercul îngust al diplomaţiei, ci să ruleze în faţa spectatorilor de săli populare. Însă acest mijloc nu mi se pare destul de eficace, fiindcă spectatorii au oroare de spectacolele cu scop instructiv. Mijlocul esenţial rămâne filmul patetic"*[77].

Saltul de la faza *„tinerei suave"* la cea de acum este evident. Parcă avem înaintea ochilor un alt Călinescu. Se simte că trupele sovietice erau la Bucureşti şi că Divinul Critic a apucat să vadă deja câteva **filme patetice.** Influenţa *„exploziei sovietice"* e indiscutabilă. Tocul se adaptează la călimara roşie! În această primă urmă despre efectele culturale ale „ocupaţiei", avem totodată şi un întreg program



Scanned with CamScanner

ideologic al producției naționale de filme așa cum va fi el nu peste mult timp „*trasat de partid*". G. Călinescu, cu recunoscutu-i caracter adaptabil, a prevăzut acest timp și a luat-o înaintea tuturor, scoțând la vreme un cotidian „*al poporului*", de la „*tribuna*" căruia să-i transmită „*chemările*". G. Călinescu devine astfel pionierul „*cinematografiei socialiste*" de mâine.

De asemenea, el intuiește de pe acum una din direcțiile cinematografice dragi lui Ceaușescu, „*epocii lui de aur*", așa-numita **Epopee națională.** „*În istoria noastră,* scria deci G. Călinescu în septembrie 1944, *sunt teme (intrigi domnești și boierești, războaie cu turcii), foarte pe gustul exotic și eroic al publicului american – anglo-saxon*". Și cere chiar să se finanțeze coproducții, să participăm cu bani („*se risipesc bani cu atâtea, pentru filme s-ar cheltui mai puțin*"). „*Așa s-ar ține minte, cosmic, un film cu vitejii române, ori cu priveliști române, jucat de actori intrați în conștiința universului*". Această „*comandă*" avea s-o îndeplinească peste 20 de ani cel dintâi Sergiu Nicolaescu. Găsea în textul lui G. Călinescu o pledoarie pro **Dacii.**

Scanned with CamScanner

# POLEMICA DINTRE DIVINUL CRITIC ȘI DOMNUL CINEMA

Dar să revenim la arta filmului. **Propaganda prin film** ne-a scos din **Istorie** (istoria filmului) și ne-a plasat în Istoria propriu-zisă. Articolul lui G. Călinescu marchează începutul politizării filmului, când el devine și la noi mijloc de propagandă comunistă. Până atunci, în perioada interbelică, nu a existat nici un ecou despre **filmul patetic.** Regimul burghez făcuse să nu pătrundă pe piața românească nici un film sovietic. Piața era invadată numai de filme vest-europene și americane. Estetica cinematografului se configura, deci, numai în jurul unor asemenea producții. Desigur, aportul filmului sovietic la configurarea reală a acestei estetici este considerabil. O istorie a filmului din perspectiva evoluției gândirii estetice nu poate exista în afara contribuției cineaștilor ex-sovietici. Însă acest lucru l-am arătat pe larg în volumele noastre anterioare, când ne-am ocupat și de *„perioada socialistă"* a cinematografului, când ocupația sovietică a venit și cu *„propaganda prin film"*, cu **filmele patetice,** care au influențat atât practica, cât și teoria de film de la noi.

Dar nu este încă momentul să ieșim din perioada de tranziție de la filmul mut la filmul sonor, când se puneau bazele esteticii de film. Dacă am făcut-o a fost pentru a da o imagine completă a contribuției lui G. Călinescu la **Istoria** pe care o înfățișăm aici. Desigur, articolul său **Propaganda prin film** ar fi putut la fel de bine să prefațeze o eventuală **parte a treia** a studiului nostru, însă ne-am gândit că el mută accentul de la firul roșu al **Istoriei** de față, legat de arta filmului, de evoluția conceptului, la un aspect extraestetic, care ține mai degrabă de politica ideologică și culturală a României populare și socialiste.

Revenind, așadar, în miezul „liniștiților" ani '30 al dezbaterilor din jurul cinematografului, nu putem trece cu vederea una din cele mai vii polemici care s-au iscat atunci între Divinul Critic și Domnul Cinema. G. Călinescu își făcuse publică opinia despre arta filmului în **Poezie și cinematograf,** iar D. I. Suchianu își publicase și faimosul **Curs de cinematograf,** după ce lăsase în presă în atâtea rânduri urmele concepțiilor sale asupra filmului în diferite momente ale evoluției



Scanned with CamScanner

acestei tinere arte. Săbiile erau, deci, scoase din teacă. Terenul de bătălie, **Adevărul literar şi artistic,** cea mai prestigioasă revistă a timpului, unde cei doi scriau. Din 12 feb. 1933, G. Călinescu avea aici celebra sa rubrică *„Cronica mizantropului"*.

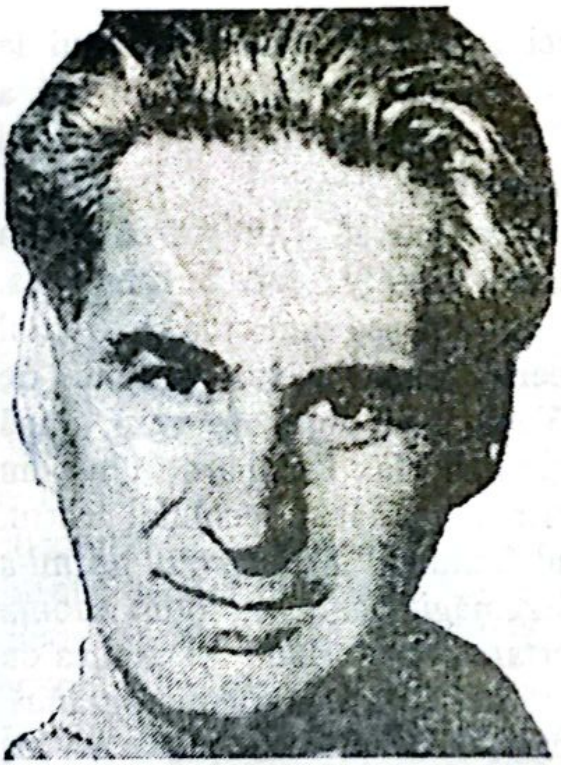
Suntem în anul 1936. Divinul Critic ţine să-şi precizeze opinia exprimată în 1932, în **Poezie şi cinematograf.** Şi o face la rubrica sa. De data aceasta, el plasează cinematograful, aşa cum sună chiar titlul articolului său, **Între poezie şi feerie.** Care i-a fost prilejuit de vizionarea producţiei americane **Visul unei nopţi de vară,** după Shakespeare, în regia regizorului german Max Reinhardt, unul din cei mai mari oameni de teatru din prima jumătate a secolului nostru, care s-a exprimat însă şi prin graiul filmului. *„Spectacolul nu mi-a plăcut, nici nu mi-a displăcut, m-a dezamăgit, dându-mi totuşi putinţa să recunosc pe cale intelectuală sforţarea regizorului"*. Şi explică de ce, în acest ton polemic: *„Nu vreau să fac nici critică cinematografică, făcând concurenţă subtilului meu confrate, d. Suchianu. Dezamăgirea nu priveşte arta cinematografică în special, ci arta dramatică în genere". „Sforţarea înscenării, a transformării textului în maşină"* provine, după G. Călinescu, din aceea că Reinhardt *„îşi închipuie că drama reprezentată e un rezultat al dramei şi al reprezentaţiei luaţi ca factori deosebiţi"*. Aici, zice Divinul Critic, stă eroarea. *„Omul de gust se duce pentru text. Textul trebuie firește desfăşurat în spaţiu, dar în aşa fel încât să nu piardă locul central, să nu fie înăbuşit în decoraţii şi în costumaţii. Cea mai mică umflare a maşinilor, peste marginile îngăduite de economia textului, duce la mascaradă"*.

Asta în privinţa textului dramatic în general. Există însă *„un teatru liric în care drama e cu totul secundară şi esenţialul e poezie"*. **Visul unei nopţi de vară** intră în această categorie, crede Călinescu. *„Acolo spectacolul trebuie să fie excitantul care porneşte sufletul pe drumul uitării. Echilibrul dintre spectacol şi poezie este într-adevăr foarte greu de găsit. În orice caz disproporţia se naşte acolo unde regizorul începe să se amestece în visarea noastră şi să ne-o împiedice, să ne spună adică mai mult decât trebuie. Poezia se împacă rău cu regia, de aceea cele mai multe feerii sunt pantomimice"*.

Şi în continuare marele critic intră în analiza spectacolului imaginat de Reinhardt: *„A voi însă să ilustrezi pas cu pas poezia lui Shakespeare, iată un lucru plictisitor. Nu vreau să spun că am înţeles farmecul limbii engleze şi că m-a supărat discordanţa ei cu imaginile. Nu. Am înţeles că se declamă cu stridenţă în timp ce maşinile lucrau. Frumoase maşini, nu-i vorbă, câteodată adevărate basme vii. Duhurile nopţii care se trag încet, încet într-o aură ceţoasă, sticloasă,*



Scanned with CamScanner



G. Călinescu

*înspre lună, dispariţia lor treptată de pe cer, iată lucruri grandioase. Dar totuşi hohotele lui Punk produse de un copil cu veleităţi de artist, ce sfâşieri prin ureche! Duhurile zboară, duse de macarale, care se simt. Tot spectacolul în genere e un imens balet de* **girls**". (Dar parcă asta-i plăcea să vadă la cinematograf dlui Aristarc, pseudonimul celebru al Divinului Critic, cu care îşi semna „*Cronica mizantropului*", rubrica sa din **Adevărul literar şi artistic,** unde apare şi articolul pe care îl prezentăm aici!?). „*Natura, stâncile, animalele sunt de carton şi cârlţi. Totul seamănă a panoramă. Capul de măgar al lui Bottom e aşa de ţeapăn că simţi cum actorul se sufocă*". Critică apoi amestecul – un procedeu la modă – dintre costumele de epocă şi cele contemporane. Totul i se pare silnic, calp. „*Un lac natural, o pădure seculară adevărată, un palat stil renaştere adevărat, încât să se simtă piatra autentică, figuri mediteraniene suave (sic!) în locul vulgarelor tipuri de bar, ar fi închipuit mai bine senzaţia de freerie decât toată maşinăria*". Totuşi ceva apreciază: „*Singurul moment bun a fost bufoneria, adică aceea pentru care s-a cheltuit mai puţin*". Şi, în fine, judecata apodictică, de definiţie: „*Miracolul nu poate fi înfăptuit în cinematograf decât într-un singur chip: pe calea desenelor animate. Acolo totul porneşte din imaginaţie şi libertate, şi ideea de natură, întocmai ca în artele plastice, nu vine să contrazică viziunile artistului*"[78].

Articolul acesta, cu observaţia finală, care este în contradicţie cu ceea ce avea să spună în 1939 despre desenul animat în general şi despre **Alba ca zăpada** a lui Disney în special, ar fi trecut poate neobservat dacă nu i-ar fi dat Domnul Cinema ecou. În numărul imediat următor al **Adevărului literar şi artistic** [79], acesta îl toacă mărunt, cum se spune. Replica lui Suchianu are ca titlu **Călinescu versus Reinhardt** şi începe aşa: „*Sunt supărat foc pe domnul Aristarc. Dar nu-i pot face nimic.* **Cronica mizantropului,** *titulatura rubricei sale, este o pavăză care îl apără. Şi dacă va spune – cum mi-a mai spus-o deja –*



Scanned with CamScanner

*că personal consideră că cinematograful nu-i o artă, mizantropia d-sale profesională va justifica şi asta, iar faptul că filmul lui Reinhardt,* **Visul unei nopţi de vară**, *nu i-a plăcut e o simplă consecinţă a primei afirmaţii".*

Trecând peste deschiderea maliţioasă – stilul Domnului Cinema sau al Omului-spectacol, cum mai era supranumit D. I. Suchianu! –, vom observa că logica sa e clară ca un silogism: dacă cinematograful nu e artă, e firesc ca orice ecranizare a unei piese de teatru (şi teatrul este artă) să fie un eşec estetic. Dar dacă, se întreabă în continuare autorul, cinematograful e artă? Atunci ceea ce la Shakespeare fusese gând şi vorbă se preface în imagine şi mişcare. D. I. Suchianu îl justifică pe Reinhardt, arătând că subiectul filmului nu e un vis în genere, ci *„visul unui om de teatru"*, care adoră maşinile de culise, personajele declamatorii, bufoneriile. Am văzut ce rol joacă **visul** în estetica cinematografică a lui D. I. Suchianu. El de aceea a sărit, a atacat, pentru că i s-a oferit un nou prilej de a arăta ce e visul: *„Se cheamă vis exagerarea gândurilor normale în sensul împingerii lor până la limitele lor înşile. Ceea ce trebuia aci împins până la graniţele imposibilului era gândul unui om, numit Shakespeare, şi care vedea toate lucrurile sub* **specie theatri.** *Un magistrat* (D. I. S. a fost şi magistrat, n. n.), *când visează, visează magistraţi idealizaţi prin vraja specială a visului. Filmul lui Reinhardt trebuia să exprime cabotini deveniţi personaje din vis".*

Aşadar, susţine exact contrariul: *„Domnul Aristarc cere peisaje adevărate, păduri reale, lacuri veritabile. Cred că n-are dreptate . Ne trebuiau tocmai decoruri jucărie, unde să putem aduce ceaţă la comandă şi unde locuitorii să poată în voie călări pe băţ sau să-şi permită orice altă libertate faţă de legile gravităţii".*

Patima polemicii îl face pe Omul-spectacol să vadă, ca un nou Puck, ce se află în gândurile adversarului său, nu numai în ceea ce a scris: *„Domnul Aristarc reproşează zânelor din film că au figuri de coristă, dar ce înseamnă a avea figură de coristă?"* Şi urmează o



Scanned with CamScanner

explicație cu substrat „*călimarogam*": „*Înseamnă ceva foarte precis: coristele californiene sunt niște fete 1) foarte frumoase și 2) uniform frumoase. Așa de uniform frumoase încât parcă se neutralizează una prin alta, astfel că orice veleități personal-sexuale din partea spectatorului dispar. Dar asta e tocmai ce trebuie. Este chiar cea mai bună definiție a zânei: o femeie a cărei frumusețe să fie perfectă, dar să ne lase, eroticeşte, reci*".

Textul abundă de suchianisme, adică de vorbe sclipitoare, de paradoxe surprinzătoare. Desigur, îl combate și cu altfel de argumente pe G. Călinescu atunci când arată că cinematograful poate surprinde miraculosul pe alte căi și dă exemplu filmele **Bestia, Mumia, Moartea în vacanță.** Unde i se pare însă că Domnul Aristiarc face „*exces de zel de mizantropie*" este atunci când se supără pe Puck. Domnul Cinema, dimpotrivă, crede că Micky Roonley în Puck „*e marea reușită a lui Reinhardt*". Și argumentează. Înțelegem adică de ce D. I. Suchianu a putut să scrie: „*Rareori am fost impresionat mai tare de o creatură cinematografică așa cum m-a impresionat acest actor adolescent*". Dar nu însuși Omul-spectacol îi impresiona pe toți ca un genial actor adolescent, așa cum îl descrie, de pildă, Ionel Teodoreanu când îl prezintă în redacție la **Junimea**?!

La fel de „*trăsnite*" sunt și celelalte atacuri la adresa cronicii mizantropice a Domnului Aristarc. Dar lecția pe care i-o dă acestuia, adică punctul forte al replicii, este atunci când se referă la **convenția artistică.** Aici e cheia montării lui Reinhardt. În fond, arta e un sistem de convenții. Dar să-l ascultăm (D. I. Suchianu are o scriitură orală) pe Omul-spectacol. El pleacă de la expresia folosită de G. Călinescu „*se simte mașinăria*". Și zice: „*De ce se simte? Căci nu se vede nici o frânghie. Să vă spun eu de ce se simte. Pentru că: 1) știm că în dosul culiselor există mașinării și 2) știm că altfel nimeni n-ar zbura, așa fără aripi. Dar dacă dăm la o parte aceste două «prejudecăți» care n-au nici un raport cu «realizarea» mecanică a regizorului, nu mai avem dreptul să «simțim» nici un trucaj...*" Și mai departe: „*În orice lucru trebuie să se respecte regula jocului. Aici regula este: 1) Pentru noi: să renunțăm, un moment să știm că omul nu zboară și că numai cu macaralele îl putem ridica în aer. 2) Pentru regizor: să nu lase urme de cablu și alte instrumente; să nu se vadă nici o proptea și nici o mașinărie. Regizorul a respestat regula. A jucat* **fair.** *E rândul nostru să nu trișăm*".

După o „*minuțioasă revedere a filmului*", opera lui Reinhardt-Shakespeare i se pare fără cusur. Fără nici o greșeală de gust. „*Cred*



Scanned with CamScanner

*că e prima oară când se întrebuinţează feeria mecanică într-un scop poetic*". Şi încheie cu o ironie la „*termenii ditirambici*" pe care îi foloseşte Domnul Aristarc, numindu-i „*lucruri grandioase*".

*

Replica lui G. Călinescu nu se lasă mult aşteptată. În „*Cronica mizantropului*" el dă un **Răspuns la răspuns**: „*Prietenul meu d. Suchianu îmi demonstrează pe puncte şi cu vioiciunea-i obişnuită că filmul lui Reinhardt «trebuia» să-mi placă*". Şi-i roagă pe cititori „*să-l creadă pe d. Suchianu în această materie, pentru că rare sunt cronicile cinematografice pe care să le semneze oameni de inteligenţa dumisale*". Maliţie la maliţie, deci. Apoi G. Călinescu îşi pune în joc „*estetica*". „*Eu n-am zis că filmul nu e bun, ci numai că m-a dezamăgit pe mine. Am dat un document psihologic de felul cum se oglindesc lucrurile în conştiinţa unora. Atât şi nimic mai mult*". G. Călinescu crede că cinematograful, fiind industrie, trebuie să ţină seama şi de părerile unor astfel de spectatori, care nu sunt puţini.

Dacă articolul **Între poezie şi feerie** era consecinţa unui „*gând mai modest*", acum G. Călinescu simte nevoia să intre la bătaie, să atace esenţa problemei. Fără această polemică nu credem că ar fi existat un document de negaţie a cinematografului atât de subtil. „*Cimnematograful este, cred, o artă, dar dintre cele mai materiale, dintre cele mai supuse relaţiunilor de tot felul, ca îmbrăcămintea şi cântecul de lume. Sau ca arta culinară. Oricâtă intenţie fină ar pune un gastronom în prepararea unei mâncări, nu mă va putea învinovăţi de lipsă de gust artistic dacă nu pot să mănânc noua mâncare propusă de o revistă: varză dulce cu castane şi sos de muştar. Delicateţea aci e strânsă în relaţii de climă şi de tradiţie*".

Găsim aici din nou teza esteticii sale, a varietăţii gusturilor. Se miră când unii fug la film să vadă teatru. „*Greşim când judecăm filmul cu măsurile teatrului. (...) Filmul nu dă o plăcere de idei ca teatrul, ci – plăcere de senzaţii ca savarina sau ca iubirea fizică*". Nu se poate, deci, ceva mai explicit!

Se spune că actorii **joacă** ori **interpretează**. Expresiile i se par nepotrivite. „*Actorii nu joacă, ei trăiesc şi mai ales nu trebuie să pară actori*". Regăsim aici teoria **filmului cotidian**. „*Piesa cinematografică nu e alcătuită dintr-un text şi dintr-o interpretare. Imaginea goală a lucrurilor, aceea e piesa*". Şi se explică, revenind la opinia „*tinerei suave*": „*Dacă eu văd la teatru* **Romeo şi Julieta** *atenţiunea mea e mai mult ideală. De nu-mi plac actorii, închid ochii şi ascult. Oricâtă*



Scanned with CamScanner

*disproporţie ar fi între text şi reprezentare, închipuirea mea mai rămâne liberă să dea reprezentaţia ei, în mine. Dar dacă în film Julieta e bătrână sau numai nu-mi place mie, atunci totul e pierdut. Eu nu pot înţelege cum atâta nenorocire se poate naşte din pricina unei femei urâte: ca şi în gastronomie, gustul e aici în relaţie de poziţia geografică şi femeia care la eschimoşi săgetează, nouă ne scoate hohote de râs*".

G. Călinescu nu se mistifică şi o spune franc: „*Noi ne ducem la cinematograf pentru actori*". Şi reia ideile din **Glorii efemere**, ca să concluzioneze: „*Filmul este în esenţă o existenţă scurtă pe plan iluzoriu în lumea şi cu femeia pe care o visezi*". Limpede, nu? Artă culinară şi femeia visurilor!

Cât despre feerie mai are a-l combate pe D. I. Suchianu. Prin **sugestii**, prin **fuga de contingent**, „*filmul fotografic*" poate realiza feeria. „*Încă de mult regizorii şi-au dat seama că natura de viaţă directă a filmului cere înlăturarea actorului tipic şi aducerea de fiece dată a fiinţei cu totul necunoscute ca şi autentice. Figurile trebuie să pară ca venite de pe alt tărâm*". În filmul lui Reinhardt însă Dick Powell nu vine de pe alt tărâm, fiind o figură cunoscută. Cât îl priveşte pe Puck, într-adevăr, „*a râs foarte păduratic, dar mie nu-mi place mutra asta concretă de pungaş american*". Explică şi de ce „*Shakespeare a gândit feeria în chipuri mediteraneene*", fapt luat în răspăr de D. I. Suchianu. Nici una din maliţiile acestuia nu rămâne nepusă la punct. Şi încheie: „*Aceasta e dar chestiunea. Filmul e bun, pentru intelect e chiar genial. Dar e o varză cu castane sau o supă de broască ţestoasă: minunat pentru cine iubeşte astfel de femei şi astfel de bărbaţi, neînţeles în clima noastră, a unora. Căci filmul ăsta este arta relaţiilor celor mai relative, încât am dreptate şi eu, are dreptate şi d. Suchianu şi fiecare mâncăm cu ceremonie mâncarea latitudinii noastre*" [80].

Fără comentarii. Nici D. I. Suchianu nu a mai comentat. Ceea ce înseamnă ori că a fost de acord cu acest punct de vedere despre relativitatea judecăţilor estetice, ceea ce nu credem, căci opinia sa în această privinţă era opusă lui G. Călinescu (pentru el Estetica fiind o ştiinţă care se exprimă prin judecăţi de valoare), ori că nu i s-a mai dat dreptul la replică, Divinul Critic, care avea o mare influenţă asupra revistei, cerând probabil să se pună punct.



Scanned with CamScanner

# „CINEMATOGRAF" DE EUGEN IONESCU

Când G. Călinescu își publica în **Jurnalul literar**, sub titlul generic **Cinematograful**, un serial de articole care îl trădau pe degustătorul de filme, pe cel care din pasiune pentru cinematograf devenise și „*comentator de film*", publicându-și impresiile cinematografice în prelungirea unei concepții deja formate despre această artă, respectiv aceea a **filmului cotidian**, iată că o altă personalitate a literelor române, Eugen Ionescu, poet (debut în **Bilete de papagal**) și critic pe atunci, care „*a opus celei mai bune literaturi actuale, într-o carte strengărească, un formidabil* **Nu**" (G. Călinescu), publică în **Viața românească** un articol-surpriză tot cu titlul (nearticulat) **Cinematograf**.

Viziunea lui E. Ionescu despre arta ecranului este identică, aproape, dacă n-ar aminti și de perspectiva cantacuzină, cu aceea a lui G. Călinescu. În cele trei-patru rânduri din **Istoria** sa monumentală pe care i le dedică tânărului E. Ionescu, cărții sale **Nu**, apărută la Ed. „Vremea" în 1934, ale cărei obiecții „*prevesteau un talent de polemist cu fraza alertă, franțuzească*", Divinul Critic își exprimă și un regret: „*E de mirare că acest tânăr a dispărut din publicistică*" [81].

Într-adevăr, tânărul E. Ionescu „*dispăruse*" din 1928 la Paris, unde de altfel își trăise copilăria și adolescența. El trimite de acolo corespondențe pentru **Viața românească**, printre care și articolul **Cinematograf**, un document spiritual și istoric, totodată.

E vorba de relatarea unui eveniment cu largi rezonanțe. La Teatrul Pigalle, René Clair l-a prezentat publicului parizian pe Flaherty, un regizor mai celebru ca altul, și odată cu prezentarea respectivă, „*cel mai francez dintre cineaști*", cum l-a numit Sadoul pe autorul atâtor capodopere (deja până în anul în discuție realizase peste 15 filme, printre care **Antract**, **Pălăria florentină**, **Sub acoperișurile Parisului**, **Milionul**), a criticat cinematograful pe motiv că face concurență neloială teatrului! Și Eugen Ionescu era de acord cu această critică. „*Într-adevăr, teatrul este prezență, e viață, și cinematograful, care imită teatrul, substituie prezenței vii automatismul mecanic, ucigător*". Și scrie mai departe cel care va da viață în piesele sale tocmai unor „*automatisme mecanice, ucigătoare*": „*Sunt aici două domenii total diferite: al vieții, al prezenței în teatru și, în cinematograf, al invenției,*



Scanned with CamScanner

*Eugen Ionescu*

*care e tot* **vie**. *Cinematograful mut suscita la invenţie. Cel vorbitor ar putea deschide imense perspective artistice dacă n-ar avea tot atât de mari posibilităţi de speculare comercială şi dacă n-ar vorbi decât când trebuie: adică foarte rar*"[82].

Prevăzând teoria **prezenţei** în spectacol a lui Jean Georgescu, Eugen Ionescu analizează în continuare cele trei filme care s-au vizionat cu acel prilej la Teatrul Pigalle. Printre ele, un documentar de Flaherty. Care îi sugerează următorul comentariu: „*Filmele neîndemânatice, de experienţe, de căutare sunt de aceea mult mai vii, mai valoroase*". Filmul era, prin excelenţă, epic. Observaţie ce ne trimite la **formula viitorului, a filmului epic** de care vorbea Ion Cantacuzino. „*Cinematograful poate deveni artă epică în primul rând; aceea care să fie şi cea mai reprezentativă, cea mai apropiată de om, de munca şi măreţia lui*". Cinematograful, mai credea E. Ionescu, „*s-ar putea situa între document şi poem; între realismul cel mai precis şi fantastic*".

**Trenul de poştă**, al doilea film din cele trei analizate, „*surprinde lucrurile cele mai banale*". De unde şi pledoaria sa pentru **cinematograful cotidian**, care trăieşte prin „*intimitatea lui cu omul*". Mitologia cotidianului, amestec de document şi poezie, îi determină, în încheierea corespondenţei sale, o generalizare surprinzătoare: „*Cinematograful se realizează în măsura în care devine document uman. (...) Un document care oricând este poezie. Ce-aţi zice de problema cinematografului, cale de regăsire a omului? Cinematograful în slujba noului humanism*".

Incredibile cuvinte scrise de autorul lui **Nu**, sub semnul căruia avea să stea tot scrisul său, aşa cum avea să declare chiar el în ediţia franceză a volumului, apărut în 1986 la Editura Gallimard, în traducerea şi îngrijirea fiicei sale, Marie-France Ionesco: „*Alături de stângăcii şi de câteva incoerenţe, ceea ce am spus atunci, în afirmaţiile cele mai profunde, mai spirituale, am continuat să spun şi să scriu pe tot parcursul vieţii mele şi o fac şi azi încă*"[83]. „*Omul care neagă totul*", cum îl consideră Eugen Simion în **Jurnal parizian**, aici, în finalul articolului **Cinamatograf**, afirmă, speră, visează la un cinematograf al viitorului pus în slujba „*noului humanism*".



Scanned with CamScanner

# MIHAIL SEBASTIAN: PENTRU „UN STUDIO NAȚIONAL"

La un cinematograf al viitorului visa și Mihail Sebastian, scriitorul cu o soartă atât de tragică, bântuit de spectre și ghinioane, care nu a apucat nici măcar să-și vadă pe scenă piesele, devenite atât de populare, **Ultima oră** și **Steaua fără nume**. Autorul unor cărți de referință pentru istoria antisemitismului din perioada interbelică, implicat cu întreaga ființă în tot ce însemna fenomen social sau cultural*, nu putea să rămână indiferent față de fenomenul cultural cel mai teribil al epocii: cinematograful. El a scris numeroase articole despre film, fiind un bun spectator și un bun analist, deși nu a lăsat nici un scenariu, nu a apucat să creeze nimic pentru cinematograf[84]. Pasionat de noua artă care a cucerit lumea, în special de filmul francez, pe care l-a asimilat în anii petrecuți la Paris (1930–1931), Mihail Sebastian și-a publicat opiniile despre cinematograf în special în **Rampa**, titlurile unor articole vorbind de la sine despre aria preocupărilor sale din acest domeniu: **Filme revoluționare, Despre filmul francez, Un film cu găini albe, Între Chaplin și Butler** sau „*Ce preferați, teatrul sau filmul?*", ancheta **Rampei** din 30 nov. 1937.

Noi ne vom opri însă asupra articolului **Bucarest, ville cinématographique**, apărut în **L'Indépendance roumaine** la 13 ian. 1937 sub pseudonimul Flaminius, articol pe care îl considerăm deosebit de important în această perioadă de trecere de la o producție națională de filme dezorganizată, empirică, la una organizată. Mihail Sebastian visa la un cinematograf național creator de filme specific românești. Iar visul său nu era **in abstracto**, ci și-l întemeia pe „*un film uimitor*", pe o realizare națională de excepție(e vorba de **Bucureștii** lui Paul Călinescu): „*Am văzut săptămâna trecută un film uimitor: el ne prezenta un subiect de o noutate, o bogăție, o diversitate care ne-au făcut să credem că ne găsim în fața unei adevărate descoperiri a pitorescului cinematografic*". Cauza uimirii „*era un film din București. Da, nimic altceva decât un film documentar, care ne prezenta pe ecran orașul București*". Deși filmul era un documentar

* Fapt reconfirmat și de tulburătorul său **Jurnal** (Editura Humanitas, 1996).



Scanned with CamScanner

Mihail Sebastian

(şi poate tocmai de aceea!), uimirea este în primul rând de natură estetică: „*Dar ce ritm în succesiunea imaginilor, ce diversitate în luarea vederilor, ce însufleţire, ce farmec, câtă vioiciune în această călătorie vizuală de-a lungul cetăţii!*“ Revelaţia este de substanţă: în film Bucureştii apar ca un oraş nou. E acel fenomen de halucinaţie de care vorbea Salvador Dali: „*Avem impresia că ne cunoaştem capitala (...). Să nu ne înşelăm. Bucureştii sunt, totuşi, un oraş necunoscut. Cel puţin pentru noi, care l-am privit prea mult, fără a-l vedea vreodată. O privire nouă, care ştie să surprindă, care n-a pierdut bucuria de a descoperi, care are încă ingenuitatea de a se lăsa uimită, o asemenea privire nouă este în stare să descifreze în oraşul Bucureşti comori de culoare. Nu cunosc numele regizorului şi nici pe cel al operatorului care au fost însărcinaţi să facă film documentar. Dar trebuie să-i felicităm pentru tinereţea privirii lor, pentru prospeţimea alegerii imaginilor. Ei ne-au dat un Bucureşti melancolic în rămăşiţele trecutului său şi totodată optimist în înfăţişarea sa modernă. Ne-au făcut să vedem o cetate europeană care mai adăposteşte, cu un fel de uşoară tristeţe, monumentele poporului său trecut*“. Analiza estetică se atinge cu judecata de valoare: „*Nici o imagine nu este încărcată sau inutilă. Fiecare amănunt, fiecare clipă are expresie. Când ajungi la capătul filmului, ai impresia că ai făcut, într-adevăr, o călătorie cu un tovarăş extrem de sensibil şi cunoscător, care posedă arta de a-ţi prezenta un oraş aşa cum ţi-ar prezenta o fiinţă vie*“.

Calitatea ridicată a documentarului lui Paul Călinescu îl determină pe Mihail Sebastian să se întrebe: „*Din ce cauză n-avem o producţie naţională cinematografică? Nu facem nicidecum şovinism, nu combatem filmele străine (Doamne fereşte!) – ci este vorba, pur şi simplu, de a exprima cinematografic anumite bogăţii de peisaj şi sensibilitate, care ne sunt absolut proprii*“. Şi mai departe: „*O ţară de douăzeci de milioane de locuitori* (ne aflăm în 1937 în timpul României



Scanned with CamScanner

Mari, n.n.) *are dreptul să ignore unul din mijloacele de expresie cele mai complexe pe care civilizaţia modernă le pune la dispoziţia omului? Este oare demn să accepţi, fără nici o existenţă artistică, producţia de atâtea ori stupidă a studiourilor din întreaga lume – fără a încerca să creezi un studio naţional, care să dea filme româneşti bune, capabile să slujească ţara şi spiritul nostru, la noi şi în străinătate?*" În concluzie: „*Toate încercările făcute până în prezent au eşuat lamentabil într-o mediocritate care nu poate fi scuzată. Dar filmul care ne-a fost prezentat săptămâna trecută este o reuşită prea frumoasă pentru a nu ne impune mari obligaţiuni*".

Acesta era „*of*"-ul intelectualităţii române, al scriitorilor români în primul rând, faţă de soarta vitregă în care se găsea cinematografia naţională, un vis care avea să se împlinească însă curând prin înfiinţarea Oficiului Naţional Cinematografic (sau al Cinematografiei, cum i s-a mai spus).



Scanned with CamScanner

# ÎN JURUL PRIMEI CAPODOPERE CINEMATOGRAFICE: „O NOAPTE FURTUNOASĂ"

Oficiul Național Cinematografic, cea dintâi societate cinematografică de stat din România, s-a oficializat, pentru că până atunci exista în altă formă[85], în 1938. D. I. Suchianu a fost numit la conducerea lui, dar a plecat nu după mult timp fără să-și fi putut realiza programul. A venit apoi la conducerea Oficiului Victor Ion Popa, secondat de Ion Cantacuzino, care a fost inițiatorul, așa cum am mai spus, primei și singurei producții artistice produse de O.N.C. E vorba de ecranizarea piesei lui I.L. Caragiale **O noapte furtunoasă**, în viziunea lui Jean Georgescu. În rest, O.N.C. a realizat numai **documentare** și **actualități**, deși în planul de lucru figurau proiecte ca **Baltagul**, **Crăișorul**, **Velerim și Veler Doamne**, **Bălcescu**, **Ștefan cel Mare**, **Eminescu** (după un scenariu de N. Kirițescu).

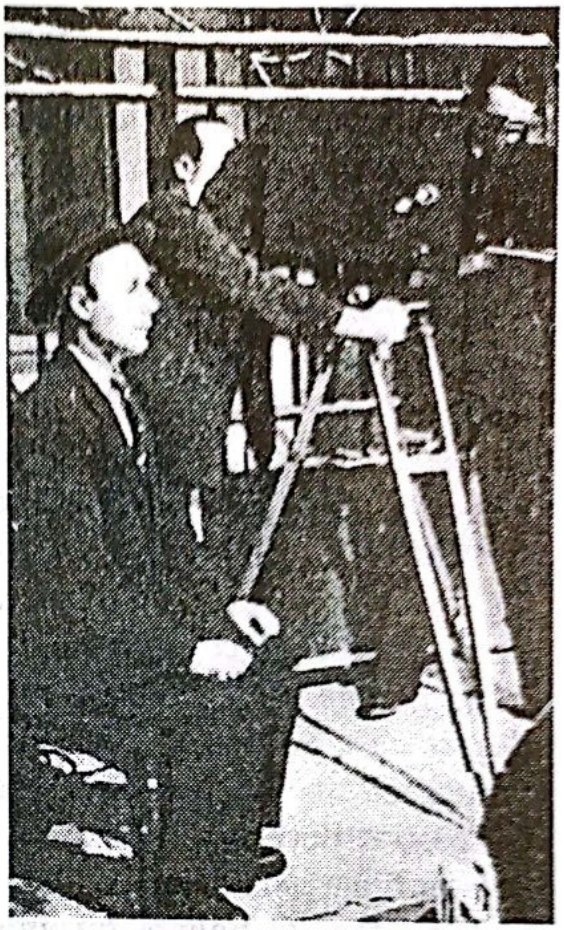
După punctele de referință **Războiul Independenței** (1912) și **Ciuleandra** (1930), primul film sonor, **O noapte furtunoasă** (1943) constituie momentul de vârf al vechiului cinematograf românesc. Filmul este rezultatul întâlnirii dintre un producător entuziast (Ion Cantacuzino apare pe generic ca „*director de producție*"), ce căuta „*un om care să dea viață artei cinematografice autohtone*", prin „*om*" el înțelegând, cum am văzut, o „*personalitate creatoare*", și un regizor la fel de entuziast, care își încheiase cu bine „*aventura*" pariziană (1929–1940), filmul cel mai reușit făcut în Franța intitulându-se chiar **L'heureuse aventure** (1935). Jean Georgescu era însă cunoscut înainte de a pleca la Paris. El se remarcase ca un strălucit actor în filmele mute **Țigăncușa de la iatac** (1923) în regia lui Alfred Halm, **Năbădăile Cleopatrei** (1925) de Ion Șahighian, **Maiorul Mura** (1927) în regia lui Ioan Timuș și **Așa e viața** (1927), regizor Marin Iorda (la ultimele două colaborase și în calitate de scenarist), și chiar ca regizor, după un scenariu propriu, cu **Milionar pentru o zi** (1924).

Povestea dramaticei (pentru că s-a realizat în timpul războiului) ecranizări a „*faimoasei comedii care a făcut o revoluție în teatrul*



Scanned with CamScanner

*românesc*" (Iacob Negruzzi), o găsim în cartea lui Jean Mihail, **Filmul românesc de altădată**. Prin anii '35, Ion Cantacuzino scrisese un scenariu după **O noapte furtunoasă**, dezvoltând acțiunea pe linia celor **povestite** în piesă, în special scenele de la „Union", și visând la o distribuție de aur, în rolul Ziței, Elvira Popescu, în cel al Vetei, Maria Filotti, mama sa, iar în Ionescu, Constantin Tănase. Întâmplarea a făcut ca același subiect să-l tenteze și pe Jean Georgescu, reîntors în țară din pricină că în 1939 izbucnise războiul, acesta fiind adevăratul motiv al părăsirii Franței, așa cum avea să ne mărturisească nu o dată. Scrisese și el un scenariu axat pe dezvoltarea acțiunii de la „Union". *„Citind scenariul lui Georgescu, care era gata decupat, Ion Cantacuzino și-a regăsit tot entuziasmul de pe vremuri, a lăsat propriul său scenariu în sertar, și s-a luptat să înceapă acest film, pentru a rupe odată bariera de gheață care exista între oficialitate și filmul românesc. Și a reușit"*[86].



*Jean Georgescu pe platoul de filmare*

Au reușit și Jean Georgescu și echipa sa, una din cele mai profesioniste care au putut exista atunci. Secretul succesului, consideră Jean Mihail, stă în ceea ce a adus nou regia, respectiv *„o îmbinare fericită a fanteziei cu grija pentru adevăr, o dozare precisă a fiecărui detaliu din jocul interpreților care ar fi putut ușor să cadă în șarjă –, o exactitate aproape documentară în reconstituirea atmosferei de epocă. Se poate afirma – cred – cu toată certitudinea că realizând filmul* **O noapte furtunoasă**, *Jean Geogescu a dat cea mai perfectă reușită a cinematografului românesc înainte de Eliberare"*[87].

D. I. Suchianu avea să adauge și cealaltă reușită a lui Jean Georgescu, **Visul unei nopți de iarnă**, realizat în 1946, deci, după „*Eliberare*", dar „*înainte de*"... abdicarea Regelui Mihai! Și e obligatoriu să consi-



Scanned with CamScanner

derăm acest moment ca reper al oricărei cercetări care respectă adevărul istoric. Ca atare, vom aprecia cele două comedii ale lui Jean Georgescu ca momentele de vârf ale perioadei vechi, antecomuniste, a cinematografului românesc. Această demarcaţie o făcea subtil şi D. I. Suchianu: „*Printre cele 84 de filme româneşti făcute până în anul 1948, dramele sunt mai multe decât comediile: 51 faţă de 33. Foarte natural. Independent de mediocritatea generală a acestor opere, comediile sunt o treabă mai grea decât drama. La o comedie, râsul e obligatoriu; la dramă plânsul nu e. O dramă proastă e o dramă proastă. O comedie nesărată nu este o comedie proastă, ci nu mai este comedie deloc. Iată de ce un popor cu atâta talent pentru poveştile umoristice, care l-a avut pe Caragiale, Brătescu-Voineşti, Pătrăşcanu, Topârceanu, Ranetti, Urmuz, Muşatescu, n-a putut da decât două bune comedii cinematografice, şi încă ambele făcute de acelaşi regizor*“ [88]. Trebuie menţionat că din cele 33 de comedii despre care vorbea D. I. Suchianu, numai 8 se mai găsesc azi în arhivă, iar din **O noapte furtunoasă** şi **Visul unei nopţi de iarnă** nu ni s-a păstrat decât, ca prin miracol, doar o singură copie, negativul acestor filme nemaiexistând.

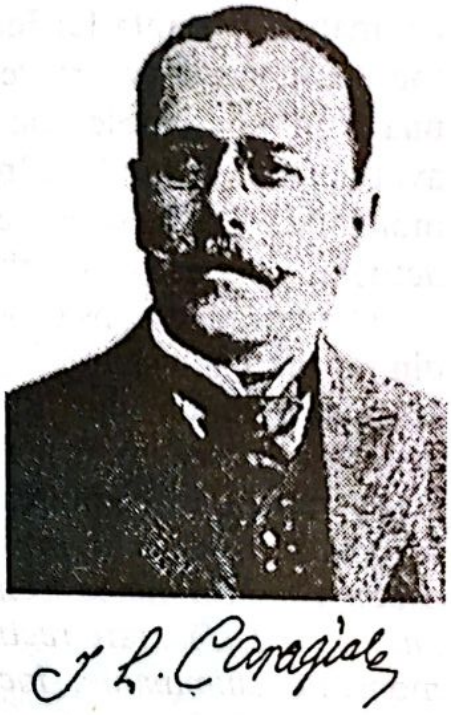
Dar dacă **O noapte furtunoasă** a devenit în timp un reper al valorii (dovadă că în 1993, când încă mai trăia Jean Georgescu, s-a sărbătorit de către toată suflarea cinefilă jumătate de secol de la premiera acestui film), în epocă, în schimb, când a fost lansată pe piaţă, ecranizarea piesei lui Caragiale nu a avut ecoul pe care îl merita. „*Apariţia filmului plin de prospeţime al lui Jean Georgescu* –scrie Olteea Vasilescu, autoarea unei monografii a cineastului –, *ce înfăţişa cu coerenţă artistică resorturile intime ale comediei caragialiene, a fost destul de palid receptată de recenzenţii vremii*“ [89]. Prima transpunere remarcabilă a piesei lui Caragiale „*s-a izbit de multă neînţelegere şi indiferenţă, ba, pe alocuri, chiar de ostilitate*“.

Premiera a vut loc la „*Aro*“ (Patria), cel mai mare cinematograf din Capitală, „*proaspăt redeschis după o necesară renovare*“, în seara de luni, 22 martie 1943. Surpriza a fost că „*lumea bună*“, prezentă la spectacolul de gală, a primit spre lectură chiar „*Vocea Patriotului Naţionale*“ ca program de sală. După reprezentaţie, s-a proiectat chiar un filmuleţ „*în care invitaţii se puteau admira pe ei înşişi înainte de proiecţie*“. Acestor ingeniozităţi de protocol şi difuzare, neegalate până azi, nu le-au urmat din păcate o reacţie critică din partea presei pe măsura filmului.



Scanned with CamScanner

Unii l-au redus la un fel de „*acțiune*“ desfășurată „*în cadrul comemorării a 30 de ani de la moartea lui Caragiale*“ (**Cortina** din 27 martie), alții reproșându-i lui Jean Georgescu faptul că nu s-a adresat lui Nicolae Filimon, în al cărui „*Dinu Păturică*“ ar fi putut găsi „*un material infinit mai cinematografic – ca acțiune – și mai pitoresc – ca epocă*“ (**Timpul** din 4 aprilie). Reapare obtuzitatea față de transpunerea unei piese de teatru pe ecran. Dar pentru Jean Georgescu, așa cum se poate afla și din convorbirea noastră „*Lumea vrea povești*“, avută în prima parte a anului 1988, Caragiale a scris pentru cinematograf, distinsul regizor fiind consecvent cu ceea ce afirmase într-un interviu luat în 1942, chiar în timpul filmărilor: „*Am recitit* **O noapte furtunoasă** *cu gând de cinema și am constatat că această comedie constituie un scenariu perfect, dacă aș putea spune: un scenariu comprimat. Cuprinde mult epic, care depășește cadrul strâmt al scenei, dar evoluează admirabil în metrajul cinematografic. Desigur că posibilitățile teatrului, căruia Caragiale i-a închinat geniul său, n-au fost totuși pe măsura acestui geniu*“ [90].




Indiscutabil, și Caragiale, pe urmele lui Eminescu, a prevăzut cinematograful. Dovadă numărul mare de ecranizări care s-au făcut după opera sa.

Cronicarul **Timpului** consideră însă că: „*În «Dinu Păturică», talentul d-lui Georgescu și viziunea sa cinematografică și-ar fi putut da frâu liber, ceea ce nu s-a putut realiza în «O noapte furtunoasă», unde economia strictă a piesei și limbajului nu îngăduiau decât foarte greu amplificările necesare trecerii de pe scenă pe ecran*“. Un alt cronicar, Emil Darie (în **Vremea** din 3 oct.), deși consideră filmul lui Jean Georgescu „*cel mai reușit din toate încercările românești*“, îi pune un diagnostic și mai sever, „*teatru filmat*“: „*Principala obiecțiune ce se poate aduce filmului* **O noapte furtunoasă** *e desigur aceea că e teatru filmat și nu cinema...*“

Formula „*teatrului filmat*“ a fost condamnată de însuși Ion Cantacuzino. Dacă ar fi fost „*teatru filmat*“, el nu s-ar mai fi entu-



Scanned with CamScanner

ziasmat de varianta lui Jean Georgescu şi nu l-ar mai fi susţinut cu toate mijloacele pentru realizarea filmului. Pe de altă parte, în nici una din numeroasele sale referiri vizavi de realizarea ca atare nu a avut obiecţii de fond, fixându-i **Nopţii furtunoase** un loc de răscruce, momentul care încheie o etapă şi deschide *„premiza unei adevărate activităţi cinematografice"*.

Desigur, n-au lipsit nici cronicile pertinente, care au venit însă din partea unor scriitori şi critici de artă precum Coca Farago (în **Universul literar** din 20 mai) sau Ion Biberi (în **Kalende** din august/sept., acelaşi an), ale cărui judecăţi estetice, citate de Olteea Vasilescu, merită reţinute: *„Filmul se prezintă rotunjit, sugestiv. Am fost cu deosebire impresionat de ritmul acestei desfăşurări, de cadenţa şi succesiunea scenelor. Dl. Georgescu ştie să «povestească». Nu este o desfăşurare rectilinie ci rapidă, nervoasă: filmul comportă momente culminante, încetiniri, pauze, divertismente, accelerări brusce: gradaţia nu e treptată, ci orchestrată savant, cu variaţii de ritm, pregătite printr-o decupare dintre cele mai abile"*. Reprezentaţia de la *„Union"* i se pare o *„realitate artistică de un humor şi de un relief cu totul remarcabile"*. Ca să conchidă în termeni ibrăileni: Regizorul *„îmbină fericit îndrăzneala imaginaţiei şi supunerea la obiect, viziunea generală a cadrului şi luarea aminte pentru accesoriu, grija pentru amănuntele semnificative, din a căror acumulare se desprinde exactitudinea descripţiei şi iradierea directă a vieţii.* **O noapte furtunoasă** *e o bucată bogată în prelungiri, cu o structură polifonică, dozând şarja, poezia şi umorul, precizia documentară cu fantezia, spiritul lui Caragiale gândit şi exprimat de o conştiinţă artistică actuală: totul înfăţişează un crâmpei de viaţă, de adevăr omenesc"*.

*

Dar cum îşi aprecia însuşi Jean Georgescu opera vieţii sale, cum înţelegea raportul teatru-film, ce erau pentru el **povestea**, **prezenţa** sau **prima impresie**, cum i-a cunoscut pe unii din cei mai mari scriitori români, cum şi-a văzut cariera, destinul, toate acestea şi multe alte comori ale Domnului Peliculă – cum i se mai spunea – în convorbirea amplă care urmează, un document – dat pentru prima oară publicităţii integral [91] – din care rezultă seducătoare şi inconfundabile teorii şi mărturii ce-şi au locul în **Istoria** de faţă. Document din care portretul artistului la bătrâneţe apare, sperăm, în toată tinereţea lui spirituală, în toată strălucirea sa pământească.



Scanned with CamScanner

# „LUMEA VREA POVEȘTI“
## Convorbire necenzurată cu Jean Georgescu

Întâlnirea cu Jean Georgescu debutează comic. *„**Mon cher,** mi-a spus distinsul nostru regizor, când am fixat întâlnirea la telefon, vezi să apeşi repetat pe sonerie. Am pus şi un bilet...“* Ajuns la etajul şi în faţa uşii garsonierei sale din blocul aflat pe str. Ion Ghica nr. 3, văd într-adevăr bileţelul. *„Apăsaţi bine! Repetat!“* Sun repetat. De 37 de ori. Nici un răspuns. Încep să bat în uşă. Nimic. Apar şi două vecine care mă ajută să-mi anunţ prezenţa. Tot nimic. *„Dacă o fi dat ortu' popii?!“*, spune una din ele. Cealaltă îşi face semnul crucii, scuipându-şi în sân. Hotărâm că *„domnu' regizor nu-i acasă, e plecat“*. Plec şi eu. Îi las la rându-mi în cutia de scrisori şi un bilet, în care îi scriu că am fost prezent la întâlnire, dar... Ies în stradă şi, Toma Necredinciosul, la primul telefon public îl sun. Îmi răspunde cu promptitudine de metronom şi vocea sa cu accent franţuzesc mă gâdilă pe creier: *„Ce faci, **mon cher,** de la trei te aştept, am pus şi ceasul să sune, nu vii?“*

Indiscutabil, Jean Georgescu este un creator total, de sorginte caragialescă, veritabil pionier al cinematografului românesc. Venerabilul Artist a împlinit pe 12 februarie 87 de ani [92], dar prezenţa sa atât de inconfundabilă îl trădează încă pe tânărul actor al trupei lui Iancovescu sau pe interpretul filmelor mute în care şi-a făcut debutul. Parcă îl văd în **Aşa e viaţa** şi **Maiorul Mura!** Actor, regizor, scenarist, caricaturist (a avut pe vremuri chiar o expoziţie de caricaturi la sala *„Mozart“*), inventator, pamfletist, poet (în aceste din urmă ipostaze aflându-l în intimitatea creaţiei sale), Jean Georgescu a fost şi rămâne, deci, un om deosebit, un spirit plin de idei şi fantezie, un *„causeur“* fără egal, la fel de original ca şi D.I. Suchianu, despre care are numai cuvinte admirative, în fine, o prezenţă aparte ce dă farmec locurilor pe unde merge, cu pasul său drept, cu fizicul impunător, majestic, cu nelipsita-i pălărie care se ridică în faţa celor ce-l salută (şi cum aproape toată lumea îl cunoaşte, popularul artist trebuie să-şi ridice mai tot timpul pălăria).



Scanned with CamScanner

*La Reşiţa, în jurul lui Jean Georgescu.*
*În stânga sa: Silvia Borcan, Ion Popescu-Gopo, Marin Stanciu, Ecaterina Oproiu, Cristina Corciovescu, Roxana Pană.*
*În dreapta sa: Dorina Ţeţu, Olteea Vasilescu, Mariana Olteanu-Paraschiv, Floarea Ion, Ana Jurjica, Ioan Lazăr, Grid Modorcea.*

De Jean Georgescu, al cărui salut optimist, studenţesc, simbolic, *„Hai noroc şi Heildelberg"*, îi caracterizează pofta de viaţă, mă leagă multe amintiri. Mă gândesc în primul rând la plimbările nocturne după vizionările de la *„Cercul cineaştilor"*, când braţ la braţ, străbătând Bulevardul, îl conduc pe maestru spre casă şi-i ascult gândurile şi rememorările despre mirifica lume (interbelică mai ales) a teatrului şi a filmului, dar şi la neuitata întâlnire de la Reşiţa (noiembrie 1985), când într-un cadru sărbătoresc, marcat de participarea mai tuturor cineaştilor importanţi ai ţării, şi-a prezentat în premieră românească filmul făcut în Franţa **L'heureuse aventure** (1935), prilej de preumblări în care îi provocam confesiuni şi extraordinare meditaţii pe diferite teme (inclusiv a morţii – Domnul Peliculă având, ca şi Domnul Cinema, o teorie originală asupra venerabilei Doamne).

– Eu am o simpatie deosebită pentru dumneata, că-ţi umblă mintea departe!

Cu acest compliment debutează dialogul nostru, în timp ce maestrul îmi face o *„cafea veritabilă"*, la o „instalaţie" improvizată în mijlocul camerei.

– Nu mi-am făcut nici o notă, continuă el. Aştept ingeniozitatea dumitale... Şi cum nici eu nu sunt un tip aşa de sec... o să iasă ceva, sper...



Scanned with CamScanner

**– În lunga dvs. carieră de artist, aţi montat vreo piesă de teatru?**

Jean Georgescu e în picioare. E încă ocupat cu prepararea cafelei. Halatul său atinge de câteva ori coada ibricului. Mi-e teamă să nu-l răstoarne. Nu mi-a auzit întrebarea... Îmi vorbeşte de *„Ţâşti-bâşti"* (e vorba de Ana Jurjica, fostă animatoare a filmului). *„Aşa îi spuneam eu fetei de la Reşiţa... Inimoasă fată, mi-a fost tare simpatică... Ce tânără a murit!"*...

În sfârşit, cafeaua e gata. Sunt servit... Îi repet întrebarea.

– De două ori. Una la Teatrul Bulandra, **Nerone et compania** de Victor Negoescu, actor, asta prin '40, după ce am venit de la Paris, şi alta, **Sonata Kreutzer**, nu mai ţin minte cine era autorul, la Teatrul Ateneului, cu Manea Antonova, o actriţă celebră, şi cu Forry Etterle... Dar teatrul pe mine m-a interesat foarte puţin, pentru că nu puteam juca cu nişte actori nărăviţi... *„Ştii cine sunt eu? Popescu... Care l-am jucat pe Hamlet!..."* Tot teatrul e eronat, **mon cher**!... Nu uita că mai întâi eu am fost actor şi am jucat seară de seară, vreme de 9 ani, în repertoriul lui Iancovescu, la Teatrul Mic şi la Alhambra, după ce Elvira Popescu s-a asociat cu Iancovescu... Acolo juca şi profesorul meu de la Conservator, Mihalescu, când a venit de la Paris... Mult succes a avut piesa lui Manea Antonova, **Venera oarbă**, dramatizare după un film de succes...

**– Deci se pot nu numai ecraniza cărţi, dar şi dramatiza filme!?**

– Sigur... Era o modă atunci... Dar şi azi e o practică curentă... În America mai ales!...

**– A fost vreun rol care v-a marcat sau în care aţi avut un succes de răsunet?**

– N-am jucat decât două roluri principale. Dar ţin minte o dată, ca pe ziua mea de naştere: într-o marţi, 19 octombrie 1926, a avut loc premiera spectacolului **S-a găsit o femeie goală** cu Tantzi Cutava Barozzi, una din cele mai mari actriţe ale noastre, şi cu mine... Fagure, în cronica sa, a spus despre mine că sunt veridic. Era primul meu rol mare... Aveam 25 de ani... Pe urmă am trecut la *„Leonard"* unde cântam, dansam, jucam de toate... Am jucat chiar şi în operete.

**– Actorul trebuia, aşadar, să facă de toate, să ştie de toate, nu să se *„specializeze"* ca azi!... De aceea poate că şi era numit artist! Care să fie explicaţia?**

– La orice teatru erau actori puţini şi ca să poată trăi teatrul, să se autofinanţeze, cum se zice acum, toţi jucau în toate piesele. În



Scanned with CamScanner

fiecare seară, după nevoi, jucam ba rol mare, ba rol mic... Ştiam tot repertoriul pe dinafară...

**– Ca în commedia dell'arte sau în teatrul elisabethan!...**

– Dacă erai angajatul lui Iancovescu, întâi juca el în rolurile principale şi ţie îţi dădea ce credea el că ţi se potriveşte în momentul acela!

**– Când v-aţi apropiat de film?**

– Când au venit să-mi propună să joc rolul unui *„bonjurist"* în **Ţigăncuşa de la iatac** cu Dorina Heller în cap şi Ion Lefter, şi ei actori la *„Mic"*!

**– Deci, când aţi început ca actor de film, eraţi deja actor de teatru?!**

– Da, eram angajat la Iancovescu, jucasem câteva roluri bune... Primul meu film a fost însă **Milonar pentru o zi**, un film de autor, cum se zice, în care am făcut totul!... Pe urmă am jucat un dublu rol, un împărat roman şi un om din zilele noastre, în filmul lui Şahighian **Năbădăile Cleopatrei**... Aici fac un rol la concurenţă cu comediile americane!... L-ai văzut?...

Îi spun că da, în **Lanterna cu amintiri** (1963), filmul său de montaj dedicat istoriei filmului românesc, care cuprinde integral şi **Aşa e viaţa**, film pe care l-am prezentat la ultima ediţie a Galei umorului de la Vaslui.

**– Cum era privit pe atunci cinematograful de lumea teatrului? Credeţi şi dvs. că cinematograful a *„desfiinţat"* teatrul?**

– Cinematograful n-a desfiinţat teatrul, ci l-a rănit! Oamenii, de când cu filmul la televiziue, nu mai ies din casă, clocesc. Omul nu mai are bucuria spectatorilor, nu mai simte suflarea de lângă el. El stă la televizor. Televizorul a devenit o chestiune informativă. Nu e artă. Filmul e altceva. La început cinematograful nu era iubit. Numai vulgul îl iubea. Pentru că îi satisfăcea curiozităţi copilăreşti. Oamenii se bucurau la **Războiul Independenţei**, cel mai popular film din adolescenţa mea, pentru că se trăgea cu tunul!... Pe când la teatru, **mon cher**, se venea din plăcere; era un lux, un eveniment. Frumuseţea premierei şi momentul pauzei erau adevărate sărbători. Era prilej de cunoaştere, de întâlniri...

**– Nici azi nu cred că teatrul şi-a pierdut acest caracter. Care este pentru dvs. esenţa artei actoriceşti?**



Scanned with CamScanner

– După mine teatrul nu e ce spunea Stanislavski, că trebuie să intri în rol... Nu-i adevărat! Trebuie să ştii bine ce faci, să ştii la perfecţiune ce faci. Actorul care e actor trebuie să stăpânească bine tehnica, să fie stăpânul personajului...

**– Adică să-l controleze raţional, „brechtian"?**

– Da! Asta-i profesiune!... Artă nu există decât la premieră!... Este o prostie concepţia *„actorul intră în rol"*. Ce, aia-i actorie? Trebuie să fii nu actor, ci **artist**, fie în teatru, fie în film. A fi actor nu e decât o profesiune. Totu-i să te prindă! Dacă te prinde, e uşoară, plăcută... Eu am venit şi cu idei noi în teatru, cu felul meu simpatic de a juca... Actoria este o meserie pe viaţă, nu ieşi la pensie niciodată! Pensia este o alocaţie de şomaj!... **Mon cher**, actoria e un miraj!...

**– De unde şi impresia că toată lumea joacă sau vrea să joace teatru!...**

– Păi am şi un panseu pe chestia asta (Jean Georgescu caută într-un raft, găseşte un caiet ros de vreme, îl răsfoieşte preţ de câteva minute şi apoi îmi citeşte): *„Când te gândeşti la numărul imens de oameni care apar pe atâtea scene, în atâtea şi atâtea filme, la televiziune, la radio, prin circuri şi alte arene, fie politice, fie sportive, ai impresia că jumătate din glob se străduieşte să ţie de urât celeilalte jumătăţi!"*

**– Mai citiţi-mi un panseu!**

– *„Femeia frumoasă e deja o zestre chiar dacă n-are talent; au alţii pentru ea".*

**– Şi D.I. Suchianu avea o cugetare asemănătoare...**

– Suchianu era un mare deştept, un mare talent. Talentul lui e că din om de ştiinţă, a putut ajunge un mare cineast prin citit. Dar şi practic, pentru că a fost şi director de casă de film!...

**– Vă supără dacă vă spun că toţi bătrânii sunt la fel: nişte mari copii? Fiecare crede că el deţine secretul vieţii, iar unii şi pe cel al artei. Şi sunt convins că cei mai aleşi îl şi deţin! Dvs., de pildă, care sunteţi *„specialist"* în Caragiale, cărula i-aţi ecranizat opera ca nimeni altul, rămânând, cum se spune, un model pentru viitorime, puteţi să-mi spuneţi care e diferenţa dintre un Caragiale montat pe scenă şi unul transpus pe peliculă?**

– E simplu ca bună ziua! Toate piesele lui, ca şi schiţele, sunt povestiri de scenariu. În piesele lui se povesteşte enorm! Miezul acestor piese e ce se povesteşte... *„Am fost... m-am dus... ăla a făcut... cutare nu era acasă..."*. Prezentul e un fel de aşteptare, să afli ce-a



Scanned with CamScanner

făcut ăla... ăla... ăla...! Iar schițele lui Caragiale sunt pur și simplu scenarii. După piese însă poți să faci scenarii mai bune ca piesele. Pentru că te poți plimba peste tot. Și spectatorul poate înțelege mai bine povestea, piesa... Eu știam ce vreau să scot din **O noapte furtunoasă.** Pentru că-i știam bine povestea!...

– **Prin urmare, diferența dintre teatru și film...**

– E foarte mare, **mon cher,** ca între sport și șah. Șahul se spune că este gândire, că stai nemișcat la masă și gândești! Așa și un poet, ca și un matematician, face sport, că stă la masă și gândește!... Dar probabil că i s-a dat șahului nume de sport pentru că sunt sportivi care dau lovituri bune cu capul și, pentru că-i vorba de cap, hai să facem din șah, sport!... La fel cică gimnastica modernă și patinajul sunt sporturi, dar după mine sunt spectacole de **music-hall...**

– **Dar nici sporturi-sport nu prea mai sunt. Uite, fotbalul, a devenit un spectacol-afacere!**

– Da, dar acolo tot se mai face sport, pe când la șah...

– **Deci cine este ca șahul, teatrul sau filmul?**

– Superioritatea artistică o are filmul față de teatru, pentru că te poate schimba... Și teatrul TV încearcă să facă spectacol de cinema; iese afară și se plimbă. La teatru ești îngrădit. Stai pe scenă și repeți piesa până o învață actorii... Deși la premieră ei trădează. Pe când la film, repeți o oră, două și pe loc tragi scena, spontan. La teatru, la premieră, deja scena e tocită. Replici firești, devin tocite. Dar la film, în două-trei repetiții, gata scena! Eu nu găsesc că teatrul e artă, ci că dramaturgul, el face artă. Pe când spectacolele nu-s artă, totul devine mecanizare, tot ce vrei, dar nu artă...

– **Dar cum se explică longevitatea de secole a teatrului, a artei spectacolului? Chiar dacă n-ar fi existat ca instituție, teatrul exista, există în lăuntrul nostru. În firea omului e să joace, să se dea în spectacol. Teatrul e consubstanțial naturii umane...**

– Da, dar instituțiile au degenerat teatrul ăsta natural de care vorbești. Și spectatorii, care vor circ, nu artă... Și la teatru mai e ceva. Există sufleurul, pe când la film, așa ceva nu există. Bineînțeles, eu vorbesc de cinematograful în **priză directă.** Ăsta-i filmul, nu cel cu post-sincron. Filmele mele sunt toate în priză directă, pentru că eu trebuie să văd, să simt, nu rece, ca la post-sincron, să execuți tehnic o parte atât de importantă ca vorbirea. În priză directă, totu-i material, îți văd expresia pe chip, te văd cum suferi, cum trăiești. Apoi superioritatea cinematografului mai rezultă din aceea că pot să



Scanned with CamScanner

fac prim-plan, gros-plan, să măresc deci, să nu mint! Nu pot să fac farse... Totul aici e un prim-plan! Dacă eşti sincer cu ceea ce faci, nu-ţi trebuie gest. Gabin era mare actor când nu făcea nimic. Stan şi Bran la fel. Te domină cu privirea, cu figura. Or, în teatru, totul se face cu gesturi, deşi gesturile sunt inutile. De fapt, nu prea poţi să faci multe cu ele.

**– Dar Chaplin vorbea cu tot corpul! Există o artă a gestului, pantomina, veche de când lumea. Chaplin nu făcea gesturi teatrale, ca la teatru, ci gesturi cinematografice, care pot fi, adică, date în prim-plan.**

– Da. Vezi, tot la vorba mea vii! Fizicul ajută numai dacă ai un defect, un nas mare, să zicem, ca Tănase sau Birlic. Lui Birlic îi plăcea teatrul, dar dacă ştiai să lucrezi cu el, îl dominai şi la film. Totul era să creadă în ce-i spuneai. Şi în ce-i spuneam eu, credea. În alte filme nu-i nimic. Dar la mine, în **Directorul nostru,** este un om care simte cu toţi porii, artisticeşte. În artă, totul înseamnă judecată, trebuie să judeci. Uite, **Mofturi 1900.** L-au văzut nişte americani şi m-au invitat să-l prezint în America... Aş putea să-l prezint personal pe Caragiale în Franţa, Italia... Ai văzut **C.F.R., Bubico...** Nu se poate face mai bine...

**– Dar decât Chaplin se poate face mai bine?**

– În filmul mut trebuia să fii tot atât de material ca în viaţă. Se ajunsese la apogeu. Erau multe filme foarte frumose, de aceea s-a trecut greu la filmul vorbitor. Acţiunea a început să stea pe loc, pentru că s-au schimbat şi regizorii şi spectatorii. Aşa s-a ajuns la înfundătură:.. Se caută succesul ieftin, să ţi se dea mură-n gură... Mulţi regizori de azi sunt înapoiaţi. Uite, s-a făcut foarte mult teatru filmat! De ce? Pentru ca ăia din America să vadă cum s-a montat piesa cutare la noi la Bucureşti! Ăsta-i filmul ce se face azi: teatru filmat!... Uite, **Figuranţii,** filmul Malvinei Urşianu, care mi-a fost asistentă, e static, prea static. Şi lung. Filmele lungi ies din ce se cheamă cinema. Filmele cele mai bune sunt de 2 300–2 500m, altfel scapi spectatorul. Nu rezistă. Dar Malvina face spectacol de spicuiri, din multe întâmplări statice...

**– Ar rezulta din ce spuneţi că filmul, în varianta teatrului filmat cel puţin, este inferior teatrului!**

– Dacă eu întâi văd piesa şi apoi filmul cu piesa filmată, zic că mi-a plăcut piesa. Dacă văd teatrul filmat şi apoi piesa, zic că teatrul filmat e mai bun. **Prima senzaţie, prima impresie,** pe care o are



Scanned with CamScanner

creierul, pe care o au alte organe, toată ființa... asta e cheia. Ca și ochii, care văd relieful. Dar creierul e cel care face relieful și pe urmă intră și organul în joc. De ce crezi că melodramele plac? Pentru că-ți dau senzația pe loc. Dacă vezi o piesă melodramatică, nu te mai interesează filmul tras după ea. Senzațiile se bat cap în cap. Numai aceste două senzații se pot contraria... Ca și mâncarea. Ești invitat la cineva la o masă și apoi la un restaurant. Ți se aduce o mâncare, dar ai mâncat-o prima oară acolo și la restaurant nu-ți mai place, chiar dacă e la fel de bine gătită, ba și mai bine... Senzația primă, **mon cher,** nu se mai compară cu nici o alta decât când ai ajuns la o maturitate superioară...

**– Mie mi-a plăcut și filmul dvs. *„O noapte furtunoasă“* și spectacolul lui Dan Micu de la Teatrul Nottara cu aceeași piesă.**

– Nu se poate să-ți placă, pentru că pe teatru e exagerat!

**– *„Prima impresie“*, însă, mi-am făcut-o citind piesa lui Caragiale, deci filmul dvs. era *„a doua impresie“*... Dar amândouă nu mi-au modificat totuși *„senzația primă“* pe care mi-a trezit-o și spectacolul lui Micu.**

– Te înșeli, îți zic! Pe teatru, piesele lui Caragiale arată exagerat...

**– Dar Caragiale nu a scris pentru teatru?**

– După mine a scris pentru film, fără să știe!...

**– Ca și Shakespeare, ca și Stendhal, ca și Eminescu...**

– De ce să văd piesa când pot s-o citesc?

**– De ce să văd atunci și filmul, când pot să rămân la *„prima impresie“* a piesei?**

– Filmul îmbogățește piesa, e altceva... Filmul meu nu poate fi egalat.

**– Desigur. Dar credeți că în secolul XXI nu se poate face un film după *„O noapte furtunoasă“* foarte bun?! Fiecare generație poate avea un film al ei după *„O noapte furtunoasă“*, nu?**

– Se poate, dar numai prin dispariția senzației celei vechi date de filmul meu! Trebuie să schimbi totul, costume, uniforme... Fiecare generație vede altfel, zici, dar asta-i foarte grav! Asta înseamnă degenerare. O altă generație care nu mai e a mea, care nu mai seamănă cu a mea, e degenerată! Omul e unul și același în orice epocă! Eu cred că un mare rol joacă aici creierul. Pentru că sunt amprente care nu sunt aceleași la doi oameni. Dar creierul ne aseamănă, ne unește... În tot ce faci ca artist trebuie să primeze **omenescul.** Eu cred că



Scanned with CamScanner

**veridicul** e adevărata artă. Am văzut la un teatru un Caragiale futurist, cangrenist. Poate să vină o generaţie care să-l vadă nu ştiu cum sau să se tragă cu rachete în Caragiale, dar asta nu e artă!...

**– Dacă aţi face un film după Caragiale, să zicem, în anul 2050, cum l-aţi vedea?**

– Îl văd între pereţii în care s-a născut, adică veridic! Restul e fantezie bolnăvicioasă sau dorinţa de a face ce n-a mai făcut nimeni!

**– Ce este iluzia pentru dvs.? Mă gândesc că şi teatrul şi filmul sunt creatoare de iluzii. Iluzia spectaculară este numitorul lor comun.**

– Pentru unii iluzia nu-i nimic. Dar fără iluzie nu se poate trăi. Uite, iluzia în film... Şi teatrul, şi opera, şi circul sunt depăşite pentru că nu-şi pot modifica mijloacele. Pe când cinematograful, da! Ne-a dat prim-planul, gros-planul, trucajele...

**– Efectele speciale...**

– Uite, am văzut **Dama cu camelii** la teatru, dar nu se poate compara cu Greta Garbo, cu ce-a făcut ea acolo, în film...

**– Sigur, există o *„primă impresie"* mai puternică decât alta. Dar această iluzie spectaculară depinde de om, de personalitatea creatoare...**

– Peste tot guvernează, trebuie să guverneze prezenţa omului. Omul, nu actorul! Dovadă că înainte nu se zicea actor, ci **artist.** Actor poate fi oricine, dacă prezintă personajul. Dar artist e altceva. Uite, Iancovescu era nedrept ca director, nu ne plătea la timp, dar era un mare artist. Şi atunci îi iertam totul. Sau Vraca... nu era un mare actor, avea şi sâsâieli, dar era un artist desăvârşit! Leonard la fel... Marele artist are şi scuză când n-are bani!... „*Bună ziua*" se poate spune în mii de feluri... Unii se fac artişti pentru că îi împinge destinul... Mama m-a băgat la şcoala de ofiţeri să mă fac militar... şi am fugt!...

**– Ce defineşte un artist?**

**– Prezenţa.** Dacă n-ai prezenţă, nu te poţi numi artist.

**– Camil Petrescu ar fi răspuns: pesonalitatea.**

– Şi mai e ceva: gândirea dramaturgului. Unui artist nu i se cere să fie savant, filosof... Am cunoscut artişti care nu ştiau să se iscălească. Aici este misterul artistului, că prin **prezenţa** lui poate fi fantastic! Eu sunt primul regizor român care am făcut film în străinătate. L-am cunoscut pe Fernandel, am făcut un film împreună, **Ça colle...** Am fost prieteni, am fost acasă la el... Era un om banal în



Scanned with CamScanner

realitate, dar ce magnific e pe ecran?! Cea mai înaltă treaptă în meserie este să spui totul fără să faci nimic. Uite, Gabin, Alain Delon... Ăsta-i filmul! La teatru nu se poate să fii mare fără să faci nimic. Şi ceea ce fac majoritatea actorilor, nu-i pentru cultură, ci pentru destindere...

– **Şi aceasta nu-i ceva important?**

– E mare lucru. Destinderea pentru om e sănătate!

– **La baza ei, la baza artei în fond, ca şi a vieţii, stă povestea. Oamenii comunică povestind. Pe tema aceasta am avut cu D.I. Suchianu lungi convorbiri. Pentru dvs. ce este povestea?**

– E sufletul artei. Fără poveste nu poţi face nimic. În filmul **O noapte furtunoasă** esenţială e povestea. În teatru e interesantă. Repet, povestirea e sufletul artei. Ca şi al vieţii. Toţi stau cu sufletul la gură să audă poveşti. Povestea e totul.

– **Puteţi să concretizaţi această idee pe exemplul unor scriitori pe care i-aţi cunoscut?**

– Panait Istrati. E primul care îmi vine în minte. L-am cunoscut la Paris. Nu ştia nici bine franţuzeşte, dar ştia să povestească şi de la început s-a văzut că ştie să istorisească o întâmplare. Era un om teribil. Şi-a început cariera făcând fotografii pe stradă, la Paris. Aşa l-am cunoscut. Nu ştia să scrie boabă franţuzeşte. Dar a avut o voinţă de fier. Era un teribilist ca om. Însă ca scriitor, în tot ce-am citit de el, m-a cucerit felul lui de-a povesti. Nu era el prea profund, dar simţea povestirea. L-a descoperit Romain Rolland. Scria la **L'oeuvre...** Era considerat comunist... L-am cunoscut şi la Bucureşti. Eu şi cu Şahighian am vrut să ecranizăm **Chira Chiralina.** Şi ne-am întâlnit cu reprezentanţii de la *„Universal"* sau *„Metro Goldwin Mayer"*, nu mai ţin minte exact, cunoscutele firme americane.

– **Care urmau să finanţeze filmul?**

– Nu, filmul urma să fie făcut cu banii noştri. La întâlnire a venit şi Istrati. Mi se pare că el a cerut o sumă foarte mare, a cerut vedete... Era foarte informat ce-i cu filmul, că trebuie aşa, că nu trebuie aşa... Într-un fel ne-am înţeles, dar după ce ne-am despărţit nu s-a mai întâmplat nimic, toate au căzut baltă... Da, acum îmi amintesc. Întâlnirea a avut loc pe Lipscani. Acolo era sediul lui *„M.G.M."*. Şi *„M.G.M."* şi *„Universal"* distribuiau filmele noastre în lume. *„Universal"*, de pildă, mi-a distribuit **Milionar pentru o zi,** primul meu film... care nu mai e, s-a ars ori s-a pierdut. Iar despre **Năbădăile Cleopatrei** se zice că a luat foc într-o trăsură. Se duceau cu el nu ştiu unde...



Scanned with CamScanner

**– Dar şi de la *„O noapte furtunoasă“* a rămas numai pozitivul!**

– Da, nu mai există negativul. A luat foc. Neglijenţă...

**– Ce alţi scriitori aţi mai cunoscut?**

– Pe Arghezi, pe G.M. Zamfirescu, dar pe Camil Petrescu cel mai bine. Mi-a fost profesor de literatură dramatică la Conservator. Cu el am făcut un voiaj, pe drumul eroului său din **Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război,** până la Predeal... Am scris şi la ziarul lui, **Săptămâna muncii intelectuale**... Redacţia îşi avea sediul la fostul hotel *„Union“*. M-a trimis să scriu un reportaj despre o întrunire socialistă. E primul meu articol publicat.

**– Aţi debutat la o revistă, într-adevăr, celebră, deşi a avut o viaţă scurtă, au apărut numai 11 numere. Ce fel de om era Camil Petrescu?**

– Era îndrăgostit întotdeauna... Iubea mult femeile!... Şi era mic de statură şi puţin surd, mai surd ca mine acuma. La soneria lui, când cineva suna, se aprindea un bec. Şi când discutai cu el, când te asculta, punea, uite-aşa, în formă de pâlnie, mâna pe ureche ca să prindă vorbele. Am fost de mai multe ori la el acasă, am mâncat împreună... Mă simpatiza... M-a invitat o dată şi la un restaurant în Pasajul român, la restaurantul *„Elite“*, şi mi-aduc aminte că am discutat despre filmul **Pescarii din Islanda,** film franţuzesc, şi Camil Petrescu susţinea că filmul era mai bun decât romanul de inspiraţie, *„Pècheurs d'Islande“*. Era o figură, **mon cher...** Îi plăceau mult fotbalul, boxul... şi făcea cronică sportivă... Se ocupa de toate. Şi ce priceput era în teatru!... El a spus că în teatru, lucru care nu se poate în film, actorul te înşeală, pe motivul că munceşti cu el 60 de zile şi la premieră îţi face *„figura“*, ţi-o face şi nu poţi să-l opreşti!... Şi la film se băga. Am un scenariu, uite-l colo, al meu, **El e mama mea** se cheamă, după o idee de Victor Negoescu, actor, care scenariu are pe el însemnările lui Camil Petrescu, făcute cu roşu... Pe vremea aia Camil Petrescu era în Comisia artistică pentru aprobarea scenariilor. Dar aprobarea o dădea cel care finanţa. Comisia îşi dădea numai cu părerea...

**– Pot să mă uit pe scenariu?**

– Sigur. Vezi însemnările cu roşu? Sunt ale lui Camil Petrescu. El scrie pe margine: *„De ce aşa?“*, *„De ce râd ăia?“* şi eu răspund: *„De aia!“*. Ţinea foarte mult la mine! Păi dacă m-a luat el o dată în maşină, era cu nevastă-sa, la o vilă la Predeal!? Am stat acolo, am dormit... Maşina era a Academiei şi am făcut cu academicianul, cum ţi-am spus, un drum pe urmele eroului său, Gheorghidiu. Mi-a povestit o mie de chestii, de pildă că din romanul său **Ultima noapte...** nu se poate face nici teatru, nici film.



Scanned with CamScanner

**– Cum argumenta?**

– Zicea că romanul său e un lucru prea abstract, cu idei abstracte, şi că nu poţi să arăţi asta nici în teatru, nici în film.

**– Pe care le considera poate arte mai concrete, factologice, mai pe poveste!?...**

– Dar ce-i mai poveste decât romanul?! Însă ăsta era Camil Petrescu, la el toate erau pe dos!... Şi cum îţi spuneam, se băga în toate. În lumea filmului cred că nu era băgăreţ mai mare ca el!...

**– Şi cu toate acestea, în afara unei remarcabile contribuţii teoretice, nu i-a reuşit nimic!**

– Aşa-i. O dată, să vezi, a făcut o trăsnaie cum nimeni n-a mai făcut! Tot Bucureştiul vorbea!... Şi-a pus toate scrierile lui într-o ladă şi le-a trimis Papei de la Roma!

**– De ce?**

– Nimeni nu ştie. N-a explicat nimănui. Aşa era el, ciudat. Când a murit, a murit râzând. Masca aşa a şi ieşit, tot râzând. *„Na, v-am făcut-o!“*

**– Recent, i-a apărut, în două volume, cartea de filosofie, la care a lucrat peste 10 ani: *„Doctrina substanţei“*. Se pare că şi acest manuscris s-ar fi aflat în misterioasa ladă!**

– Posibil. Nu mi-a vorbit niciodată de cartea asta. Nici acolo la Predeal, unde era cu noi şi Perpessicius... căruia îi lipsea o mână. Un tânăr simplu, modest şi atât de erudit!... Era prieten cu Camil...

**– Făcuse parte din redacţia lui, din echipa de la *„Săptămâna muncii intelectuale şi artistice“*...**

– Da, avea câţiva prieteni constanţi. În anii aceia şi eu puteam fi văzut aproape tot timpul cu el pe stradă. Plecam de multe ori împreună după orele de la Conservator, care era pe Ştirbei Vodă, unde îi ascultam lecţiile de dramaturgie cu mare plăcere... Cu noi mai mergea uneori şi Lenny Caller, o actriţă de care Camil Petrescu era îndrăgostit. Din '44 e la Berlin. Din generaţia noastră numai ea şi cu mine am mai rămas... Ne scriem... Uite o vedere de Anul Nou de la ea. Camil Petrescu era mereu îndrăgostit, cum ţi-am spus, deşi era căsătorit, avea doi fii. Nevastă-sa era foarte nostimă.

**– N-aţi pus la cale niciodată să faceţi un film împreună?**

– N-am discutat. Mie mi se părea că el nu se pricepe la film.

**– Dar a scris câteva scenarii. Două dintre ele le-am citit şi eu. S-ar putea oricând face filme după ele.**

– Italienii au vrut să facă un film. I-au citit scenariul, dar au renunţat.



Scanned with CamScanner

**– A scris Camil Petrescu vreun rând despre activitatea dvs.?**

– Există în **Adevărul...** La 19 octombrie 1926 a avut loc premiera **S-a găsit o femeie goală,** cu Tantzi Cuttava Barozzi şi Ion Georgescu, adică eu. Şi Camil Petrescu a scris în **Adevărul** despre asta. Spunea acolo că mă consideră un actor de viitor.

**– Aţi avut vreo dispută cu el, vreo neînţelegere?**

– A trebuit să fac un film după **Bălcescu,** piesa lui.

Jean Georgescu se ridică din fotoliu şi scoate dintr-un raft un dosar destul de voluminos, pe care scrie: *„Nicolae Bălcescu, scenariu regizoral"*. Îl răsfoiam. E un model de decupaj: tot textul, organizat pe două coloane, în stânga replica, în dreapta indicaţiile tehnice, e scris cu creionul, pentru, îmi zice, a putea eventual şterge, modifica şi a-l păstra curat, îngrijit.

**– De ce nu aţi făcut filmul?**

– Pentru că nu ne-am înţeles.

**– Puteaţi pleca de la scenariul său!**

– Păi scenariul lui Camil Petrescu era tot piesa, cu mici modificări. El şi în scenariu proceda ca în teatru, povestea în loc să transforme replica în imagine. Eu, ca să scriu scenariul, m-am documentat, nu glumă! Ia-l şi citeşte-l! Ai aici un film mare. Păi nu te numeşti regizor dacă nu ştii să scrii. Eu ştiu să scriu. Să vezi când am făcut **Visul unei nopţi de iarnă,** am scris scene cu care şi Muşatescu a fost de acord. Eu i-am cerut să mai scrie el câteva, faţă de piesă, dar i-au plăcut mai mult ale mele. La fel am procedat şi în filmele pe care le-am făcut după Caragiale. Am scris scene, schiţe, care nu existau în Caragiale. Şi le-am scris aşa de bine, că toată lumea a zis că-s din Caragiale. În **Mofturi 1900,** toată scena cu închirierea e scrisă de mine, dar critica a luat-o ca din Caragiale.

**– De ce n-aţi procedat la fel şi cu drama lui Camil Petrescu?**

– Despre Camil Petrescu am zis: Nu numai că e surd, e şi absurd!

**– Cu Panait Istrati nu v-aţi înţeles, cu Camil Petrescu la fel, cu cine v-aţi înţeles?**

– Păi cu scriitorii nu puteam să mă înţeleg, pentru că ei nu înţelegeau că filmul e altceva. Sau îi interesau banii. Uite, Cezar Petrescu... Am venit cu ideea să fac filmul **Carlton,** după romanul lui. A fost de acord. Ne-am întâlnit şi i-am spus de la început că aşa cum e romanul, ar trebui să faci un film fluviu, pe care să-l vezi zile la rând. Eu trebuie însă să fac un film normal, de 2300–2500 m, cât suportă spectatorul... Ce e senzaţional în roman este momentul



Scanned with CamScanner

cutremurului... Celelalte sunt umplutură, anecdote, mici întâmplări, glume. Cezar Petrescu a zis da, maestre, eşti regizor, fă ce vrei, te priveşte... El vrea banii!... M-am pus pe treabă. Scenariu, decupaj, idei... De pildă, aveam o idee, tot nebunia mea din cap: mi-am zis că la prezentarea filmului, când o să fie premiera la sala *„Aro"*, la momentul cutremurului pe film, în timpul ăla să se mişte podeaua... Nici americanii, au făcut ei multe filme cu cutremure, n-au curaj s-o facă. Dacă s-ar face, sigur ar muri mulţi oameni în sală!... Sau, uite, un alt moment pe care l-am inventat eu. Un om care venea şi cânta cu armonica în faţa blocului. Cânta şi la sfârşit o fată, de care poate era îndrăgostit, îi arunca un ban. Asta în fiecare zi. Şi după cutremur el vine şi... cântă... Cui? Unor ruine? Amintirii ei?...

**– Şi de piatră să fii şi tot îţi curge o lacrimă! Povestea sub forma melodramei! Şi aţi început să filmaţi?**

– Nu. Dar toată lumea ştia că eu am să fac filmul ăsta. A apărut într-un ziar şi caricatura mea: Georgescu-Peliculă, aşa mi se zicea, cum mă uitam la Carlton! Dar filmul nu s-a făcut... nu s-a găsit producător! Nici Cezar Petrescu, cât s-a zbătut, n-a găsit finanţator! Scenariul nu mai există. Doar în capul meu!... Am multe scenarii în cap. Pe unele le-am scris. Le-am şi dat viaţă pe peliculă. Altele... Uite, eu am scris scenariile şi la **Două loturi** şi la **Telegrame,** dar au semnat alţii şi scenariile şi regia; mi-au luat drepturile!

**– Aţi *„jucat"* împreună cu Şerban Cioculescu în documentarul de 20 de minute, *„Portret"*, făcut de Iulian Mihu. Sunteţi de-un leat cu *„patriarhul"* criticii româneşti şi el, în 1924, în echipa de la *„Săptămâna muncii intelectuale"*. De când îl cunoaşteţi?**

– Da, ne-am întâlnit mai an la Capşa. Mihu a vrut să refacă atmosfera vechii Capşe... Cioculescu e un mare expert în domeniul literaturii, mai ales în Caragiale. Când am făcut **O noapte furtunoasă,** am interpretat literal indicaţia lui Caragiale care zicea că Ziţa era *„modistă şi trăia la Pansion"* şi ca atare am pus multe pălării în decor. Însă nu prea eram sigur şi atunci i-am telefonat lui Şerban Cioculescu să văd ce e aia **modistă.** Şi el mi-a spus că *„modistă"* va să zică **modestă.** A nu se confunda deci cu ce înţelegem noi azi: cuvântul n-are nici o tangenţă cu moda, cu creatorii de modă. *„Modistă"* e din familia lui *„alevoar, faţo"*.

**– Şi Alecsandri şi Caragiale şi toţi marii noştri autori de comedie au transpus direct din viaţă această tendinţă *„miticistă"*, a unei pături sociale, de a româniza sau balcaniza franceza!**



Scanned with CamScanner

– Păi eu cu urechile mele am auzit pe stradă dialogul ăsta. Ea îi spunea lui: „*Guja*!“ (adică mitocanule). Şi el răspunde: „*Je non, il!*“... Asta-i, **mon cher**! Oamenii sunt răi pentru că nu mai fac comedie, pentru că nu mai râd.

**– Ba mai fac, dar fac umor ieftin, de replică, de aceea râsul lor e crispat. Umorul de replică, băşcălios, bulevardier, are caracter nociv şi nivelator. Umorul de substanţă, în schimb, floare rară, e drept, are un caracter creator, un rol constructiv, purificator.**

– Am scris un scenariu, **Înzăpeziţii,** după D.D. Pătrăşcanu! Ce comedie de calitate ar fi putut ieşi după el!... Sau după **Leonard!** Uite, scenariul e colo. Şi acum aşteaptă producătorul!...

**– Aţi spus că l-aţi cunoscut şi pe Arghezi. Ce amintiri aveţi despre el?**

– Maria Tănase mi-a telefonat într-o zi, era prin 1950, când preparam filmul **În sat la noi.** „*Mă, Ioane, mă, faci filmul ăla!... M-a rugat Arghezi... Mario, fă, spune-i lu' regizoru' ăla mare, care a fost aici pe la mine, s-o ia pe Mitzura în film, fiindcă ştii cum trăim*“...

**– Erau ani grei şi pentru genii ca el, când a fost eliminat de dogmatici din viaţa cetăţenească şi când nu i se publica nimic...**

– Şi am luat-o pe Mitzura în film; joacă **În sat la noi...** Şi mai târziu a venit şi Baruţu... Le dădeam casă, masă şi 500 lei pe zi... Da, am fost la Arghezi acasă. Avea o soră, care locuia la şosea, spre Buftea, avea acolo casă; şi avea şi un băiat la Paris. De câteva ori ne-am întâlnit la ea, la sora lui. Era şi Arghezi un om sucit, dar gemea de talent, şi avea un caracter tare, o spunea de-a dreptul, de la obraz. Ţin minte şi acum o vorbă de-a lui. La Scriitori, odată, la o şedinţă, după ce au luat mai mulţi cuvântul, printre care şi preşedintele scriitorilor, care predica despre literatura socialistă, dar fuma nu ştiu ce ţigară americană, Arghezi se ridică şi spune: „*Văd că aici una se vorbeşte şi alta se fumează*“... Da, **mon cher,** am avut mulţi scriitori originali, mari povestitori... Uite, Zamfirescu. G.M. Zamfirescu, ce povestitor ciudat... Locuia şi el pe deal, lângă Arghezi. Acolo a scris **Domnişoara Nastasia...** „*Aprinde Dumnezeu luna în mahalaua noastră*“... Avea o soţie frumoasă cu care a avut două fete la fel de frumoase, una a făcut teatru, cealaltă a fost pictoriţă... L-am vizitat de multe ori... Îl cunoşteam bine, dar niciodată n-am crezut că el a scris ce-a scris!... Şi Arghezi la fel... Nu dădeai doi bani pe ei, dacă-i vedeai. Nu ţineau, adică, cum ţin eu, la **prezenţă.** Dar ce lucruri minunate au ieşit de sub pana lor! Bine că au rămas scrierile lor, că amintirile se pierd. Despre trecut, nu mai ştie nimeni nimic! Se uită totul... Aşa-i viaţa, grăbită!



Scanned with CamScanner

O turturea se așează pe balconașul camerei lui Jean Georgescu. El o vede, se ridică, ia dintr-un săculeț un pumn de grâu, deschide fereastra și întinde palma. Pasărea, cuminte, începe să ciugulească boabele de grâu din palma sa. Zilnic face ritualul acesta.

– *„Frumoase gâște, cumetre?,* zice Jean Georgescu spre mine. *De unde sunt așa de grase?" „Le dau bani să mănânce ce vor ele".* Asta e a lui Brezeanu. Și să-ți mai spun una de-a lui, dar adevărată. Se duce la o bodegă. *„Băiete, un coniac".* Este imediat servit. Însă nu bea coniacul. După un timp cheamă chelnerul și zice: *„Băiete, ia coniacul! Adu-mi o prăjitură!"* I se ia coniacul și i se aduce prăjitura. Dar n-o mănâncă. După alt răgaz, zice: *„Băiete, ia prăjitura și adu-mi un coniac!"* I se aduce coniacul. Îl bea și pleacă. Chelnerul iese după el în stradă și-i spune: *„N-ați plătit coniacul!" „Dar nu ți-am dat prăjitura înapoi?!"*

Între timp au venit mai multe turturele. *„La alții vin vrăbii, câini, pisici, la mine vin turturele".* Mă leagă acuma de Jean Georgescu, patriarhul filmului românesc, această imagine-simbol a unui om prieten cu cele mai gingașe sălbăticiuni.

**– Am observat, din tot ce am vorbit până acum, că ați găsit mai multe argumente în favoarea filmului!... Să fie oare povestea un asemenea argument?**

– Da. Dar superioritatea cinematografului față de teatru se vede și în aspectul material. La teatru, riscul nu-i așa de mare. Se joacă o piesă de succes la un teatru, o ia apoi alt teatru și merge la sigur, pentru că succesul piesei e garantat. Dar la film nimic nu-i sigur. Nu știi dacă filmul o să aibă succes. La teatru, te mai poți ghida după autor, după trupa teatrului respectiv... De aceea filmul e superior, pentru că aici mergi la mare risc!... În străinătate sunt cam 40 la sută filme încă nedifuzate pentru că nu ești sigur de succes. La fel scenariile, stau cu teancul și nu știi ce se va întâmpla. Trebuie să ai curaj să riști...

**– Dar în cazul pieselor originale nu-i același lucru, nu stau și ele prin sertare și teatrele ezită să le scoată la lumină?**

– Da, și piesele stau, dar când se joacă o piesă și are succes... Încerci piesa, nu prinde, treci la alta! La Iancovescu am jucat o piesă numai o seară. Cu trupe mici poți să-ți permiți experimente de astea. Așa am încercat cu **Don Juan,** muzical, de Victor Eftimiu și a avut succes. Sau **Gaițele...** pe teatru e foarte bună, a avut un succes extraordinar. Am văzut și filmul lui Horea Popescu. E o prostie. Nici nu cred că are succes. În piesă e ceva veridic, viața de altădată...



Scanned with CamScanner

Filmul lui nu-i veridic, e prea exagerat... Teatrul nu poate să reziste fără succes, pentru că se plătește pe loc! De aia nu se riscă, se joacă piese consacrate! Filmul înseamnă finanțare, deviz mare de la început, risc mare!... Viitorul nu-i al teatrului, ci al **music-hall-ului**... Scheciurile rapide, astea prind. Nu mai ține teatrul la ritmul modern. Omul a devenit foarte curios. E sătul de toate. Înainte spectacolul de teatru era un eveniment. Acum teatrul nu mai e respectat. Azi se vine în cămașă la spectacol. Spectatori needucați... Un lucru este cert pentru oamenii de azi: **saturația.** Lumea vrea noul, mereu altceva... Uite, mă uit la oameni pe stradă, îi ascult. Discută despre metrou, blocuri, dar apoi întreabă de pâine!... Sau altceva. A apărut moda **video.** Cine știe ce va mai veni și celelalte arte trec la dosar!...

– **Prin urmare, deși teatrul v-a născut, vă place mai mult filmul?!**

– Da, teatrul m-a născut. Când eram mic, pe strada Dr. Felix, unde locuiam, casa există și acum, jucam teatru în pivniță. Se plătea cu nasturi. La un moment dat, marele succes era când unul băga cuțitul în altul, care avea sub haină o bășică plină cu vopsea. Când țâșnea sângele, spectatorii strigau *„vai"*!... Sau în curte, seara, jucam o piesă, **Dracul și scriitorul.** Dracul era băgat sub o masă, la care stătea scriitorul, care nu scria, nu avea stare. Se mai scula și medita, se uita pe fereastră unde se vedea o lună făcută dintr-un felinar, ținut de unu' în mână...

– **Ca în „Visul unei nopți de vară"...**

– Dar noi nu-l citisem pe Shakespeare...

– **Însă l-ați *„inventat"* fără să știți. Acesta e mirajul teatrului, că el se naște firesc, pe cale naturală, prin imitație, cum spunea Aristotel...**

– Și totuși, cum ai observat, mie îmi place cinematograful mai mult, pentru că îmi distrează ochii, fantezia... Vezi bulevarde, lumi noi, voiajezi cu imaginația, cu creierul...

– **Dar creierul este în primul rând însetat de idee, de cuvânt. Or teatrul e conflict ridicat la idee, e arta cuvântului dramatic, esență superioară după Ibrăileanu.**

– Da, și teatrul la radio e interesant... Și filmul se folosește de cuvânt, dar cel mai mult de imagine, ea e baza, pe când teatrul e numai verb!

– **Dacă mi-a plăcut, de pildă, mai mult spectacolul *„Amadeus"*, pus de tânărul regizor Alexandru Darie la Teatrul din Oradea, decât celebrul film al lui Forman, încununat cu atâtea Oscar-uri, e pentru că în spectacolul de teatru ideile nu s-au risipit, cuvântul le-a păstrat la temperatura lor maximă.**



Scanned with CamScanner

– La film cauți **tipul:** Tănase, Stan, Bran, Fernandel, Gabin, pe când la teatru cauți verbul, felul cum se recită... Am văzut filmul cu Maciste... Nu țin minte cum se numea... Și pe urmă un spectacol după piesa din care s-au inspirat și colo și colo... Mi-a plăcut filmul, **prima impresie...** Dar eu vorbesc în general, nu pentru oameni speciali ca dumneata!... **Prima impresie** e un criteriu general, pentru că-i o reacție primară. Eu, de pildă, ghicesc **a priori** ce-o să se întâmple când încep să văd un film. Deja **mă aștept** să văd ce urmează. Vine, așadar, o superioritate în gândire, o maturitate...

**– Când, deci, depășiți faza *„primei impresii“*, cum și Lovinescu și-a depășit propriul impresionism. Altfel cum s-ar explica faptul că poți să asculți Bach sau Beethoven de zeci de ori!?**

– Uite, eu acum știu că-i iarnă și nu pot mânca înghețată. Dar lumea parcă s-a întors pe dos! Înghețata avea rostul ei, să te răcorească. Acum se mănâncă și pe frig, mai ales pe frig, că vara n-o mai găsești...

**– Așadar, ne-am înțeles: *„prima impresie“* e doar poarta spre receptarea superioară, așa cum imaginea e doar pre-cuvânt. Dar numai cuvântul ne dă sentimentul de adâncime a lucrurilor. De obicei, imaginea dizolvă ideea, pe când cuvântul o concentrează, o esențializează... De aceea e bine ca imaginea să colaboreze cu cuvântul...***[*]

– Cinematograful vorbitor e un fel de completare a teatrului, a piesei... Imaginea însă poate foarte mult, ea e marea forță...

**– Natura documentară a filmului este incontestabilă. „Moromeții“, de pildă, filmul, a dizolvat ideile solare ale romanului lui Preda, le-a rătăcit în labirintul unei viziuni încrâncenate, tributare esteticii urâtului, oferindu-ne în schimb o imagine de tip documentar *„1907“*!**

– Nu-i de vină filmul, ci făcătorul! Sunt mulți regizori, dar face film numai cel care scoate **scântei,** cum a fost Stroheim. Majoritatea regizorilor sunt meșteșugari. Nu vin de-acasă la filmare cu nici o idee... Oricine poate fi regizor, dar regizor adevărat, pe care și actorul îl caută ca să-l speculeze, e cel care creează, care face ceva nou...

**– În acest sens, cum înțelegeți problema modelului?**

– Și în cinematograf și în teatru există modele... Tu singur încerci de 60 de ori și ajungi la cel mai bun lucru, pe care îl iei apoi de model și faci după el. Ioana Pavelescu, de pildă, care a debutat în filmul

---

[*] Această opinie pe care o exprimam atunci, în 1988 deci, o împărtășim și azi, când am reușit să punem în practică diferite formule de montaj. Esențial, în acest joc sonor și vizual, este să respecți legea capitală a comunicării: povestea. Ea este viața ideii. Talentul doar le leagă. Vezi **Codul criticii de film.**



Scanned with CamScanner

meu **Pantoful cenușăresei,** nu era prea expresivă. Am filmat-o din foarte multe unghiuri și ieșea urâtă. Dar după multe încercări, i-am găsit unghiul potrivit care a scos-o foarte frumoasă. Ăsta-i modelul!...

– **Experiența deci!?**

– Da. Garbo, Dietrich știau din exemple mai vechi în ce situații și din ce unghiuri ies mai bine.

– **Există ceva care să nu vă placă la film?**

– Și teatrul, și filmul au două tare: câinii și copiii. Spectatorii se uită numai la ei și s-a dus dracului tot! Trebuie să ai multă experiență să știi să-i folosești!... Apoi trebuie să cunoști multă psihologie. Uite, într-un film un copil a călcat pe iarbă. Și o spectatoare a închis ochii și a spus: „*De ce pe iarbă, domnule?*“ Trebuie să observi bine oamenii... Sunt niște sensibilități... În **Pantoful cenușăresei** e scena aia când pantoful e pus pe pian. O dată se râde în sală, altă dată lumea e tristă... E ceva, în toate aceste exemple, care nu e logic. Trandafirul, de pildă, e un lucru așa frumos. Și ofilit e frumos, dar îl arunci la coș! De ce? Eu niciodată n-am aruncat un trandafir la coș!

– **Înțeleg că în artă, ca și în receptarea ei, acordați un mare rol sensibilității...**

– Păi se poate altfel? Teatrul și cinematograful sunt în legătură cu sensibilitatea omului. Dar condiția asta nu mai e respectată. Cu timpul o să se ajungă să nu mai fie spectatori. La asta contribuie și faptul că toți vor să vorbească, să se schimonosească, să se dea în spectacol, să fie cabotini... Ți-am citit panseul meu despre asta. Mai am și altele. Uite... „*Noi nu suntem nimic; carne pe un manechin de oase*“...

– **Ați putea să faceți un spectacol pe ideea sau imaginea asta?**

– Știu eu?! Uite, în Franța, știi cum am reușit? M-am dus la o casă de filme, la un patron... Erau mai mulți inși acolo, în biroul lui, și am început să le povestesc scenariul pe care voiam să-l fac film la ei... Și am **interpretat** tot scenariul... Râdeau de se prăpădeau, **căzeau pe sub masă...** Și azi mă-ntreb: Cum m-am putut duce eu, român, în Franța să fac film pentru ei, care sunt șovini? Cum am putut? Cum i-am convins?

– **Nevoia! Ea îl poate face genial pe-un om. N-ați găsit în țară producători pentru scenariile dvs. și i-ați căutat în altă parte...**

– Poate. La noi, cinematografiștii, cum li se spunea, căutau regizori străini, actori străini, operatori străini... Noi, autohtonii, ne descurcam cum puteam... Dar concesii artistice n-am făcut!... Secretul e să faci filme-vedetă. Eu am făcut filme-vedetă. Am mers pe Caragiale, pe mari actori... Azi, la noi, nu se mai fac filme pentru vedetă... În general, nu se mai fac experimente, nu se mai caută soluții noi.



Scanned with CamScanner

– **Cum vedeţi viitorul cinematografului?**

– Ca cinematograful să fie desăvârşit, trebuie să fie şi în relief!... Va fi arta artelor!

– **Dar nu credeţi că în felul acesta o să se apropie mult de natură, o să aibă un caracter prea imitativ, prea naturalist? Or arta trăieşte tocmai din limita mijloacelor ei. Ce-ar fi un tablou fără ramă? Ar ieşi în natură, ca cinematograful dvs. în relief... Sau muzica? Ce univers din câteva note?! De ce n-ar fi ea regina artelor, cum a fost socotită de atâtea ori?**

– Muzica ar fi fericirea oamenilor dacă toţi s-ar ocupa de ea. Mă refer la compoziţie. Într-adevăr, ea e cea mai înaltă artă, pentru că se adresează direct sufletului. Dovadă că dansurile sunt o expresie a muzicii. Voioşia asta îi apropie pe oameni... Lumea nu mai vrea probleme... vrea poveşti... Pe care teatrul nu i le mai oferă, e depăşit. Pe când filmul i le dă cu nemiluita...

– **Depinde însă de poveşti! Sunt poveşti şi poveşti, nu?**

– Ca poveste, **O noapte furtunoasă** e o prostie! Să mă ocup de mahalagii! Îmi place ca realizare, dar conţinutul e vulgar... Ar trebui să ne intereseze lucruri mai elevate, ca în **Directorul nostru...** Să te ocupi de oameni interesanţi, care să facă ceva, să spună ceva... Să te ocupi de oameni **frumoşi,** de oameni care se nasc cu **glas...** Astea sunt cariere... Te naşti cu cariera pe faţă, în gât... Dacă teatrul ar fi cultură, toată lumea ar fi deşteaptă, cultă, dar cum se comportă lumea azi, denotă că teatrul n-a făcut nimic, că n-a căutat decât să-l distreze pe individ...

– **Pentru mine, în schimb, teatrul a făcut enorm! În România, vă garantez, am constatat-o prin sutele de spectacole pe care le-am văzut, există un public de teatru excelent! Teatrul e ca un refugiu, ca un leac. Dimpotrivă, s-ar putea spune că nu avem un public de film! Cinematograful i-a îndepărtat mult pe oameni de adevărata artă! Vorbesc de marea masă, care reacţionează, în general, la efecte tehnice!**

– Dar filmul nu-i numai tehnică. Tehnica, cum există, ţi-o faci tu! Dacă mă duc cu aparatul într-un câmp de gunoaie şi filmez gunoaie... De ce să mă ocup de haimanale, de beţivi? Mă ocup de lucruri superioare... Arta e frumoasă întotdeauna, chiar dacă realitatea e urâtă. Dar dacă e frumos făcută...

– **Estetica urâtului...**

– Da, arta face frumos şi urâtul...



Scanned with CamScanner

**– Frumos este ceea ce e interesant.**

– Aşa-i! Dacă mă interesează e bun, dacă nu, e prost! Să mă intereseze, asta-i totul! Ca într-o expoziţie... Mergi, mergi... treci de două-trei tablouri şi deodată te opreşti la unul! El e arta, ăsta te interesează! Asta face şi pictorul. Şi el nimereşte câte unul, nu le reuşeşete pe toate! Şi cu filmul e la fel, te duci la unul, la altul...

**– Ca şi la mezelărie, nu?! Omul modern trăieşte într-o societate de consum. De ce n-ar fi şi filmul o marfă ca toate altele?! Teatrul încă mai rezistă acestei caracteristici a *„civilizaţiei“*!**

– Fiindcă la teatru ai un singur spectacol pe zi. La film ai 7–8 spectacole şi sunt atâtea cinematografe! Teatrul ţi se pare bun, că-i puţină lume. Dar e o lume convenţională... Filmele or fi ele marfă, dar dă buluc lumea ca la spectacolele cu gladiatori! Nu vorbesc de filmele româneşti, care n-au spectatori decât pe hârtie sau dacă-i îmbrânceşti în sală sau îi aduci cu şcoala!...

**– Dacă ne luăm după numărul de spectatori, înseamnă că fotbalul e superior tuturor artelor. Prefer intimitatea sălii de teatru sau de concert...**

– La teatru se civilizează lumea, nu se cultivă. Omul se duce îmbrăcat frumos, vine în contact cu altă lume... Îi vede pe actori pe scenă că-s îmbrăcaţi frumos, în frac, că vorbesc frumos... or asta te educă... Dar criteriul publicului e important. Din multe puncte de vedere. La teatru ai 500 de oameni pe seară şi la cinema *„Patria“* numai la un spectacol intră 1500 de spectatori. Apoi cinematograful te atrage fiindcă are puterea să redea un subiect continuu, îţi dă toată urmarea... nu ca la teatru unde ai acte, pauze... Singurul lucru bun la teatru e că te lasă să-ţi imaginezi ce nu e!

**– *„La lucru gândul!“*, *„La lucru imaginaţia!“*, îi îndeamnă pe spectatori Shakespeare în *„Henric al V-lea“*... Deci participare intensă! Participarea afectivă şi intelectuală e mult mai mare când vezi un spectacol de teatru sau când citeşti o carte decât când vizionezi un film. Complexul cinematografului e că nu poate fi încă un cinematograf de idei, aşa cum există o literatură de idei sau un teatru de idei! Cauza am arătat-o: imaginea comentează, explică ideea, cuvântul... Le „dizolvă“ prin mişcare...**

– Eu, la **O noapte furtunoasă**, mi-am imaginat, în scenariu, ce nu e în piesă. Plus că am corijat unele lucruri. Povestea cu butoiul, pe schelă... O scenă neveridică. Să stai într-un butoi aşezat pe două scânduri... şi unii să treacă pe lângă tine... *„Au trecut pe lângă mine*



Scanned with CamScanner

*și mă-njurau"!* Ce, era șosea acolo? Asta-i exagerare, lucru ieftin, ca să facă lumea să râdă! Sau chestia cu meșterul, care a bătut numărul pe dos! Cum să-l bată pe dos, ce, era tâmpit? Caragiale a exagerat! S-a bazat pe efectul clipei: pe prima senzație, căci lumea nu judecă pe moment, nu apelează la imaginație să zică: *„Cum să intre ăla în butoi"*? Lumea de teatru e lipsită de o regulă... Uite, în secvența de pe maidan, când am filmat-o... Aveam trei câini dresați. Ne-am chinuit cu ei zile întregi... Filmăm... Câinii fug după Beligan, care îl juca pe Rică Venturiano... Unul fugea mai tare și era gata să-l agațe pe Beligan, o minune de scenă! Dar un mașinist a uitat că-i filmare și a sărit să-l apere pe Beligan și mi-a stricat scena... Câinele a fugit și el și nu l-am mai putut prinde!... Dobitocul a uitat că ăla nu era Beligan, ci Rică Venturiano! A reacționat ca la teatru... El era complet în afară de cinema!...

**– Ignoranța! E cunoscut cazul unor marinari aflați la un spectacol de teatru în Marsilia ce-au tras cu pușca într-un personaj de pe scenă care încerca să violeze o fată. Ei au vrut în felul ăsta să-i ia *„apărarea"*.**

– Sau cazul unor cowboy care au tras în ecran! Sau la noi la Iancovescu... Un coleg, Victor Antonescu, care l-a făcut pe Maiorul Mura, a jucat rolul unui dur, unui negativ, și vreo câțiva spectatori *„cumsecade"* l-au așteptat afară, la colț, să-l bată! Asta-i prostie, ca și răspunsul la întrebarea: *„Ce preferați? Teatrul sau filmul?"* Și tu răspunzi: *„Îmi place și una și alta, nu găsesc diferența! Fiecare cu a lui!"* Nu-i un răspuns tâmpit?!... Dar uite un răspuns inteligent. Întrebare: *„Da' de ce-ți plac filmele românești?"* Răspuns: *„Că e fără coadă!"*... Da, da, **mon cher,** glumim, dar cu timpul o să dispară și teatrul, ăsta e adevărul! Dispar obiceiurile vechi! Acum totul e mai repede! Ca la autoservire. Lumea se înmulțește, apar alte nevoi...

**– Să dispară oare ceea ce e înnăscut în om: teatralitatea?! Ea este firescul vieții. Care îi lipsește filmului, deși el se consideră arta firescului! Nu există chiar și o expresie când spui despre un film prost: „e teatral" sau despre jocul unui actor „ești teatral"?!...**

– Asta se întâmplă fiindcă sunt oameni care simt că sunt două feluri de-a juca... S-au învățat să vadă actorul ca la teatru. E greu să le scoți prejudecățile! Și actorii trag pe treaba asta. Toți sunt cabotini, fac gesturi teatrale. Vor să-i simtă publicul. Eu nu suport



Scanned with CamScanner

asta! Uite, la englezi! Ei fac cel mai curat teatru. Şi în filme actorii lor sunt foarte naturali... Francezii cabotinizează. Îi cunosc bine. Eu am făcut filme cu cei mai mari actori de la Comedia Franceză şi am muncit mult ca să-i stăpânesc. Dar m-ascultau teribil, erau foarte respectuoşi şi disciplinaţi... Ce vrei, destinul, norocul mi-au surâs...

**– Din 1969, de la „Pantoful cenuşăresei", n-aţi mai făcut film. De ce?**

– Nu pot să fac filme false cum se cere... să le politizez! Politicul trebuie să iasă din subtext, să nu supere lumea. Filmul trebuie să aibă poveste; e poveste, nu politică... Cu **Pantoful cenuşăresei** m-au ţinut şapte ani...

**– Pe ce motive?**

– Că nu-i politică aia, că nu-i politică cealaltă... Dar uite o scenă scoasă din film. Unul zice: „*Ne demolează*". „*Ce ne face?*", întreabă altul. „*Ne demolează*". „*Eu auzisem că ne dărâmă*". Asta nu-i politică?

**– Se spune că totul este politică. Dar arta a fost mereu recesivă, cu expresia filosofului Mircea Florian, faţă de politică, adică a venit din urmă şi a supravieţuit. Nu credeţi că omenirea, azi mai mult ca oricând, are nevoie de valori, că nu trebuie să piardă, nici măcar să rătăcească, nimic din ce-a câştigat de milenii, că omul are nevoie şi de muzică, şi de pictură, şi de film, şi de teatru...**

– Sigur, sigur... N-o să moară teatrul!... Şi dacă mă gândesc bine la cele ce-am discutat, cred că am argumente şi în favoarea teatrului. Teatrul nu este o marfă ca cinematograful, ci ceva mai mult. Cinematograful e ca maşina „*Aro*" care, ai văzut, circulă pe Calea Victoriei, pe bulevardele elegante; e o mică obrăznicie din partea stăpânului sau o scăpare a miliţiei. E maşină foarte bună, dar pentru ţară, pentru cărat cartofi, pepeni... Teatrul este verb şi este o forţă prin prezenţa unor interpreţi care sunt semănători, prin talent, de personaje. Teatrul este, cum am spus, civilizator, educativ, că are şi antract şi poţi să reflectezi la ce-ai văzut şi la ce o să urmeze... El stă în forţa piesei. Actorul trebuie să reprezinte cât mai aproape personajul. Actoria e profesiune, nu e creaţie. Dacă actorul joacă de o sută de ori într-un spectacol înseamnă că e creaţie? Teatrul este, deci, o mare forţă cu caracterul lui civilizator...Faţă de el, cinematograful e ca un aperitiv. El rămâne totuşi un miraj pentru că îi poţi vedea pe actori de aproape. În acest sens cred c-o să se dezvolte şi teatrul... Da, sigur,



Scanned with CamScanner

teatrul n-o să moară, dar o să fie alt fel de teatru. Va fi un teatru superior. Se va apropia mult de film... De pildă, o trapă care să fie în mijlocul publicului...

**– Asemenea experienţe s-au tot făcut... Piscator e unul din marii regizori care a experimentat cuceririle filmului în teatru, iar la noi filmul a fost introdus în teatru în 1911, cu prilejul piesei lui Victor Eftimiu „Înşir'te mărgărite", când scenele de teatru alternau cu secvenţe filmate, în prelungirea sugestiilor teatrale. E limpede că filmul a influenţat teatrul, a spus-o Sadoveanu încă din 1919: de la film „a câştigat şi teatrul în ceea ce priveşte măiestria montării".**

– Da, l-a influenţat, că i-a luat ce avea mai misterios: **cortina.** Uite, eu am făcut ceva nou în teatru. Când jucam la Iancovescu, am pus la cale un experiment: le-am spus să nu mai tragem cortina la sfârşitul actului. Şi nu au tras-o. Lumea era derutată. Şi la sfârşitul piesei noi n-am apărut la aplauze. Şi lumea ne-a aşteptat afară în stradă să vadă cum arătăm în realitate. Aşa ne-am dat seama ce valoare are cortina! Azi s-a scos cortina şi i-a luat teatrului mirajul. Când vezi actorii lângă tine, ca la „*Bulandra*", nu te mai prinde. Cortina face o demarcaţie, îţi indică faptul că dincolo e ceva povestit... Ca pe copil, dacă zici cine-i Moş Crăciun, s-a dus totul!... Cortina e un lucru mare, îl ţine pe actor ca într-o colivie... Cineva avea o colivie cu un canar şi seara o acoperea cu o cârpă; dimineaţa îi scotea pânza şi canarul era ca nou... cânta!!...

**– Dar teatrul revine la izvor. Scena e doar un spaţiu imaginar... Rampa, cortina sunt simple convenţii. Au fost înlocuite de jocul „cinematografic" al umbrei şi luminii. Lipsa lor e un apel în plus la imaginaţie.**

– Treaba asta e veche de când lumea! La „*Arenele romane*" nu era cortină; se venea şi cu căruţa pe scenă. Toate astea, teatrele fără cortină, fără rampă... sunt teribilisme! Lipsa de cortină mă distanţează! Dacă vreau să fac asta, atunci mă duc eu în mijlocul spectatorilor şi mă fac că nu-i văd!... Ai văzut la circ cum se joacă? Ca şi cum ar fi trei arene şi fiecare spectator vede din partea lui alt spectacol... Şi să ne gândim numai la faptul că înainte, în antichitate, actorii erau scriitori, dramaturgi... Dar Shakespeare n-a fost actor?

**– Idealul ar fi, deci, ca actorul să fie şi autor?!**



Scanned with CamScanner

– Da. Şi regizorul de film la fel! Ca să-l egalezi măcar pe autor. În **Mofturi 1900** am băgat o scenă caragialeană, povestea aceea cu vânzarea unei case, dar nimeni nu a observat, toţi au crezut că-i din Caragiale!... Regizorul e foarte puţin, e un fel de mânuitor... dacă nu-i artist, autor! Şi actorul la fel! Eu întotdeauna am căutat artistul, nu actorul!... Ăsta-i, **mon cher**, viitorul, al artistului!

**– Caz în care, spuneaţi, teatrul se va apropia de film!**

– Da, când teatrul va fi altceva, film superior. Dar şi filmul va fi altceva. O să se ajungă la cinematograful în relief, când actorul o să vorbească direct cu publicul din sală... Tot iluzia de care discutam... Imaginea e aici, iar sunetul vine din sală... Mie mereu mi-a plăcut să inventez... Prima invenţie am făcut-o în **Maiorul Mura**! Ţi-aduci aminte de scena când eu şi cu Elvira Godeanu ne dăm în leagăn? Ai văzut cum se mişcă imaginea acolo? Am făcut ca aparatul să se mişte o dată cu leagănul. Efectul ăsta l-au obţinut ruşii după aceea!... Întruna mi-a plăcut să caut, să inventez... Eu am multe secrete tehnice pe care aş putea să le dau spre folosinţă cineaştilor, cum ar fi rezolvarea problemei plan-contraplan; să poţi să tragi planul şi contraplanul dintr-un cadru!...

**– Dar dvs. deţineţi şi secretul tinereţii sau poate pe acela al nemuririi, cum mi-aţi spus deunăzi, la Reşiţa!**

– Da, îl am. Omul dispare complet, dar sufletul există. Uite, nimeni nu poate să explice de ce bate inima, care mişcă creierul... Pentru mine totul e un mister... Tot ce mi s-a întâmplat e un mister... Cum de am ajuns să fac filme la Paris? Nu ştiu... Cum de-am avut curaj să mă urc în tren cu o sută de franci în buzunar, ca un coate goale şi s-o pornesc într-acolo? Nu ştiu. Aşa tare m-am speriat când am ajuns la Paris, că dacă aveam bani, mă întorceam pe loc!... Cum de filmul meu, **Fericita aventură**, a fost primit de presa franceză cu elogii, ca şi de cea canadiană, belgiană? Nu ştiu. Vezi un cuib, vezi acolo ouă şi peste două săptămâni apare puiul şi peste alte două săptămâni zboară. Cum?

Şi Jean Georgescu continuă să se uimească de taina lumii, mărind-o în felul său minunat, fiind întruchiparea Artistului, a celui care se teme să explice un mister pentru a nu-l ucide, cum spunea Blaga. Chiar dacă ştiinţa a studiat şi a demonstrat cum funcţionează inima, de pildă, pentru artist, ea, bătăile ei, trebuie să rămână o taină.



Scanned with CamScanner

Aşa cum este şi Omul. Omul Jean Georgescu şi Prezenţa sa, aşa cum sunt şi toate obiectele ce-l înconjoară, care fac parte din el: fotografia mărită a chipului unei chinezoaice („*care se uită la toţi, în toate direcţiile; câteodată îmi pare că râde cu hohot*"), un evantai de peste 200 de ani („*de la prinţul Mavrocordat, cu picturi veritabile, bătute în perle şi sidef*"), picturi pe teracotă şi câteva miniaturi de fildeş (pe una e încrustată însăşi Madame Recamier), un tablou „*cu 72 de perluţe*" şi altul pictat de Gallen Lalone, fotografii mărite cu dedicaţii de la actori ca Fernandel, Simone Dequise, André Randal, Madleine Sologne, Daniel Mendaille (vedete ale scenei franceze din anii '35) sau de la Florica Demion (care a jucat-o pe Ziţa), Maria Maximilian (Veta) sau de la celebra Elvira Godeanu („*Talentatului meu Jean Georgescu în amintirea primului nostru film*"), în fine, o stranie colecţie de decoraţii, insigne sau maşinuţe...

Prin ferestrele mari, uriaşe ale camerei, intră cel mai „veridic" mister: noaptea. Mă despart de Jean Georgescu, lăsându-l în compania acestui sfetnic preţios.

Scanned with CamScanner

# ADDENDA
## CODUL CRITICII DE FILM

Critica noastră de film, aproape fără excepţie, este o critică impresionistă şi, în acelaşi timp, o critică strategică. Faptul că este o critică impresionistă n-ar trebui să supere pe nimeni, mai cu seama pe cei care acceptă punctul de vedere al lui G. Călinescu, pentru care **simţul critic** e o calitate rară: *„nu-l au decât câţiva aleşi"*. Introducând deci criteriul genialităţii în judecaţa critică, acest punct de vedere pare a-i „absolvi" pe improvizatori, pe impresionişti. Desigur, nu şi pe „strategici". Numai că între unii şi alţii nu-i prea mare deosebire. Dovadă că şi atunci când strategia lipseşte, critica de impresie – un fel de amalgam metaforizant, numit de D.I. Suchianu *„adjectivo-patită"* – dă aceeaşi senzaţie, prin urmare trădează scopul exterior, extraestetic, pentru că **impresia** – ce se află **doar** la **începutul** receptării artistice –, nesubsumată unui concept, unui sistem de gândire, unui corpus de reguli estetice, este **înşelătoare**, duce inevitabil la improvizaţie critică. De aici conjuncturismul critic, instabilitatea opiniilor, arbitrarietatea, **parti-pris**-urile, literaturizarea discursului critic, atracţiozitatea cu orice preţ, cu un cuvânt, **amatorismul** critic.

Nu altul este punctul de vedere al lui Tudor Vianu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu sau Pompiliu Constantinescu, evident, pe linia deschisă de esteticile lui Titu Maiorescu şi Garabet Ibrăileanu, orientare pentru care critica, bazându-se pe *„principiile valorificatoare ale esteticii"* (Vianu), este, asemenea esteticii, o **ştiinţă** sui-generis, care presupune deci legi specifice, o metodă, toate acestea legate de **conştiinţa estetică** a criticului. Mai mult, cum spune acelaşi Vianu, **conştiinţa estetică**, pentru a fi autentică, pentru a realiza o valorificare completă, vie, bogată, trebuie să treacă *„şi prin şcoala reflecţiei filosofice asupra artei"* (**Estetica**, 1968, p. 364).

Aşadar, **principiile** şi **impresiile** fac corp comun în procesul receptării critice, vin dinlăuntrul culturii criticului. Nici excepţia, adică geniul, fapt ce poate fi dovedit chiar în cazul lui G. Călinescu, nu este



Scanned with CamScanner

lipsită de criterii, nu-şi privează simţul critic de principii. Dimpotrivă, totul aici decurge dintr-o **infraestetică** originală, dintr-un organon unic şi particular de reguli creatoare. Iar dacă infraestetica unui geniu, poetica lui implicită, ar fi ruptă de criterii, însăşi estetica, definită de noi ca suma infraesteticilor individuale, n-ar mai fi posibilă, n-ar mai fi o ştiinţă a frumosului, a „*ideii sensibile*" (Hegel). Punctul nostru de vedere, deci, uneşte, armonizează cele două mai sus menţionate ilustre poziţii ale marilor noştri teoreticieni, creatori şi critici **totodată.**

Totodată, pentru că – şi aici este cheia problemei –, între critică şi creaţie e un raport nedihotomic. Nici cele mai aparent extravagante şi neorganizate creaţii, cum ar fi filmele avangardiste ale lui Dziga Vertov, Léger, Buñuel şi Dali, Picabia şi Clair, nu sunt în afara unor principii de creaţie, ele fiind chiar expresia directă a unor teorii critice precum „*cine-ochiul*" lui Vertov sau „*montajul de atracţii*" al lui Eisenstein, ce a influenţat puternic şi avangardismul francez. Sau dacă G. Călinescu afirma despre sine că nu este critic, ci doar creator, scriitor, înseamnă că nu avea principii critice? Avea, pentru că avea principii de creaţie. Dovadă că era şi critic. Că **este** cel mai mare critic.

Dar înainte de a rezolva nuanţat mai jos acest paradox, important este de reţinut aici faptul că adevărata critică este opusul unei critici impresioniste, unei critici de „*atracţii*", ce se conduce după „tehnica" reclamei cu orice preţ. În felul acesta critica de film (excepţia aici aproape că nu mai contează!) contribuie **direct** la menţinerea nivelului în general modest, necompetitiv, al filmului românesc. Mai mult, contribuie la menţinerea unui climat de creaţie nesănătos şi nesincer. Or, este ştiut că de regulă valorile nu pot apărea decât într-un mediu favorabil creaţiei lor.

Şi cum întotdeauna la noi critica a luat-o înaintea practicii, sprijinindu-se desigur pe valorile de vârf ale cinematografului mondial (istoria gândirii estetice româneşti de film o confirmă), se simte acut nevoia unei schimbări actuale de macaz către o critică autentică, responsabilă, superioară calitativ, onestă în primul rând, conştientă de misiunea sa, adică de natura ei creatoare. Acest fapt va fi posibil numai atunci când absolut toţi criticii noştri vor învăţa şi vor respecta (urma) criteriile generale ale bunei judecăţi critice, când vor face saltul de la **impresia de moment** la **receptarea infraestetică** şi de aici la **principiile codului criticii** (aplicabile, bineînţeles, şi în cazul filmului).



Scanned with CamScanner

*

**Codul criticii**, aşa cum îl expunem aici, este un rezultat – evident, filtrat prin propria noastră concepţie – al experienţelor milenare ale creatorilor şi gânditorilor artei. Aşadar, o bună judecată critică e posibilă atunci când sunt îndeplinite următoarele condiţii şi se ţine seama de următorul corpus de idei:

- Adevăratul critic trebuie să fie el însuşi creator (scriitor, pictor, realizator de filme etc.).
- Nu există estetici, ci infraestetici.
- Infraestetica este viziunea despre creaţie a unui artist contopită cu creaţia însăşi.
- Există atâtea infraestetici câţi creatori sunt.
- Estetica generală este suma infraesteticilor individuale.
- Criticul trebuie să fie un infraestet şi respectiv un estetician.
- Critica este creaţie. Fiind creaţie, este tehnică (de aceea, criticul e **obligat** să cunoască tehnica picturii, tehnica literară, teatrală, muzicală, cinematografică etc.).
- Apreciem critic o operă în măsura în care o recreăm.
- Kant, filosoful criticismului, spunea că noi ştim despre lucruri numai ceea ce punem în ele. Criticul descoperă într-o creaţie numai ceea ce pune în ea. Eu vreau să aflu dintr-o operă sensul ei. Toate urmele ei infraestetice, toată demonstraţia implicită a creatorului mă duc – cu **rigoare** artistică sau **claritate intuitivă** (Kant) – spre acest sens. Refăcând, prin receptare, procesul creator, acest lucru îl şi descoperim în opera cutare a lui Goya, Eminescu sau Eisenstein. Arta este prin urmare **demonstraţie** (estetică) **întru ceva**. Demonstraţia aceasta intuitivă presupune însă rigoare, adică în primul rând perfecţiune logică. Perfecţiunea estetică are deci la bază, cum arată Kant, perfecţiunea logică. Criteriul logic ar fi o posibilitate importantă de refacere a procesului creator.
- **Urma infraestetică** este elementul (precum cutare frază, secvenţă, replică, situaţie, personaj, leit-motiv, pată de culoare etc.) care „trădează" mecanismul de creaţie sau dialectica operei. O operă e alcătuită din mai multe urme infraestetice. Urmele infraestetice vor trăda deci concepţia generală (**Weltanschauung**-ul) ce stă la temelia unei creaţii, cât şi modul cum a fost ea efectiv organizată. După cum descoperirea lor îl va trăda implicit pe critic, gustul lui, cultura lui. Evident, aceste urme sunt implicite, învăluite în abile forme de expresie, altfel opera de artă ar putea fi fabricată în laborator.



Scanned with CamScanner

● Gustul sau simțul critic este un sentiment de identificare, de substituire, de uitare de sine.

● Goethe spunea că își dorește un cititor care să uite de sine, de cel care a scris și de lume și să se identifice cu opera, să observe dacă trăiește prin ea însăși, dacă e consecventă până la capăt cu logica ei interioară. Un astfel de cititor trebuie să fie criticul.

● Criticul nu are voie să se conducă după **impresie**, ci după **expresia** operei, respectiv după expresia propriului spirit care apreciază (pentru Croce estetica fiind o știință a expresiei).

● Critica este activitate de apreciere, de diagnosticare.

● Criticul este judecător de valori.

● **Valoarea** este esența operei de artă. Dar valoarea estetică nu apare ca un obiect pe care îl poți măsura cu rigla. Ea este o valoare sensibilă, psihică, individuală. Ea deci nu poate fi apreciată decât pătrunzând în mecanismul creației, în infraestetica operei. Când eul meu se identifică cu eul creatorului, când reface procesul de creație ca de la sine însuși, când așadar dă **valoare** operei ca și cum el ar fi creat-o. Eu nu pot crea un copac, nu-i pot da **valoare**, deci copacul nu este operă de artă.

● *„Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces"* (G. Călinescu).

● Care este momentul cu adevărat critic din activitatea de receptare? Pe ce cale putem măsura calitatea operei, valoarea ei? Pe calea „rațională" a urmelor infraestetice. Adică în momentul când am descoperit, ca într-o revelație, o urmă semnificativă, când am fost răscolit de o *„unitate de frumusețe"* sau de o *„scenă-cheie"*, ca să folosim două concepte din codul criticii lui D. I. Suchianu. Această descoperire îmi stârnește un întreg spectacol sufletesc și mental. Deci eu receptez cu amplitudine într-o operă și-mi face plăcere numai ceea ce simt că însumi aș putea face.

● Criteriul infraestetic constituie calea regală a simțului critic. Așa cum urma infraestetică constituie dovada cea mai vie a ceea ce noi înșine punem într-o operă. Ea este, altfel spus, propria noastră creație, căci, pornind de la descoperirea **urmei** (un fel de necunoscută într-o demonstrație matematică), de la identificarea cu ea, procedăm apoi la o serie de asociați de idei, la o lucrarea nouă a minții și a sufletului. În acest fel, critica este **cultură** sau **poveste bis**, cu expresia aceluiași D. I. Suchianu.

● Orice artă are la bază o tehnică de creație. Și critica, pentru a reface procesul creator, se conduce după o tehnică similară, dar pe



Scanned with CamScanner

când în artă tehnica se aplică din interior întru naşterea şi organizarea materiei, în critică ea se aplică din exterior în aşa fel încât **procesul invers** să ducă la aflarea urmelor infraestetice şi să trezească criticului propria-i stare creatoare.

● Criticul e menit să deschidă cititorului (spectatorului) căile de pătrundere în laboratorul creaţiei. În miezul infraesteticii artistului, al poeticii sale implicite. El deci nu trebuie să explice ceea ce rezolvă **nemijlocit** receptorul, simţirea lui, ci să caute să-l ajute să descifreze sensurile ascunse ale operei, măsura calităţii ei, ideea profundă şi legile de creaţie care o organizează ca parte şi întreg.

● Descoperirea urmelor infraestetice e treabă de om înzestrat, pentru că infraestetica face corp comun cu opera însăşi, fiind expresia unei concepţii concrete într-o formă concretă.

● Şi infraestetica şi critica privesc natura creaţiei. Dar pe când prima o făureşte şi se topeşte în ea, cealaltă o explică, o interpretează, o traduce publicului, extrăgând apoi, din studiul mai multor opere diferite, generalul, universalul (estetica).

● Critica este concordanţa dintre impresii şi principii, dintre, cum spune Kant, legile subiective ale sensibilităţii şi cunoaştere (sau, în alt sens, asentimentul general).

● Critica înaltă (filosofică) presupune geniu. În orice caz, talent şi profunzime. Deci o capacitate deosebită de apreciere a operei de artă, un har special întru asimilarea frumosului. Bunăoară, până la G. Călinescu mulţi autori şi multe opere erau trecute cu vederea sau erau ciudat apreciate. Cum era şi romanul **Mara** al lui Slavici. Dar sensibilitatea şi capacitatea de apreciere ale lui G. Călinescu au făcut din el *„aproape o capodoperă"* şi au **impus** o judecată de valoare unanim recunoscută (şi de durată) asupra acestei scrieri.

● Astfel, *„critica este* **un pas înainte**, *o descoperire nouă, o lărgire a graniţelor cunoaşterii"*, cum arăta Belinski, acest „naş" al marii literaturi ruse, care considera că o asemenea înfăptuire este *„treaba unui geniu"*.

● Aprecierea critică se face prin judecata de valoare.

● Ce este judecata de valoare? Procesul creator care transformă judecata mea subiectivă în judecată obiectivă. Care transformă impresia personală – pe calea descoperirii urmelor infraestetice şi a explicării lor – în opinie de masă. O judecată devine judecată de valoare când criticul semnalează mesajul original al unei opere aşa cum l-ar semnala un număr foarte mare de receptori (de azi şi de mâine).

● Principiul **a priori** al esteticii, care face din ea o ştiinţă aparte, este **speranţa**, dimensiune consubstanţială fiinţei umane (vieţii) şi



Scanned with CamScanner

artei deopotrivă. Speranța este urma infraestetică fundamentală pe care criticul are datoria s-o descopere în el și în fiecare operă, verificând astfel autenticitatea ei. Dacă o operă trăiește în chip estetic, dacă viază, e semn că speranța îi este consubstanțială, că este chiar mesajul său.

● Celelalte principii ale esteticii sunt principii **a posteriori**, deduse adică din infraesteticile operelor de artă. Misiunea criticii este să le generalizeze prin comparație.

● Cu ajutorul principiului **a priori** și al principiilor **a posteriori** (singurele acceptate de Kant) putem recunoaște imperfecțiunea și perfecțiunea estetică (frumosul).

● Ca și arta, critica este transfigurare, natură de gradul doi, activitate psihică, realitate trecută prin mintea și sufletul contemplatorului.

● „*Critica este o vocațiune, așa cum sunt poezia, romanul și celelalte arte*" (G. Călinescu).

● Operele de artă sunt realități (fictive) distincte. În aprecierea critică nu trebuie să intre în discuție principiul cauzalității: **Odiseea** lui Homer a determinat **Eneida** lui Virgiliu, arta plastică greacă pe cea romană etc.

● Sunt atâtea infraestetici câte opere (majore) sunt.

● Byron nu este superior lui Pușkin sau invers. În artă nu există ierarhii ca în politică și nici clasamente ca la fotbal.

● Criteriul relativității face ca operele autentice să aibă o valoare egală.

● Adevărata critică este critica filosofică.

● Criticul trebuie să privească lucrurile ca un filosof, adică în **perspectivă**.

● „*Un critic fără cultură filosofică, fără Weltanschauung, e un orb*" (G. Călinescu).

● A face critică filosofică înseamnă a face filosofia creației, adică a descoperi ideea întregului în părțile operei, a pătrunde dialectica ei ținând seamă de natura creației, de specificul artei.

● La baza oricărei opere autentice stă o idee. Sarcina criticului este să afle dacă ideea e adevărată.

● În artă nu tot ce este autentic este și adevărat. Ideal este ca tot ce este adevărat să fie și autentic.

● Luminarea adevărului trebuie să fie ținta principală a cercetării critice.

● Critica este în acest sens cunoaștere. Procesul cunoașterii – care leagă impresia de regulă – este un proces de valorificare.



Scanned with CamScanner

• Dacă, pe de o parte, *„a înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei"* (G. Călinescu), în schimb, pe de altă parte, *„valoarea nu este simpla replică a unei predispoziții a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru chiar atunci când nevoia corespunzătoare lipsește"* (T. Vianu). Aceștia sunt polii cunoașterii critice: infraestetica și estetica.

• Hume a denumit estetica drept **critică**, Baumgarten **știință**, iar Kant **critică a gustului.**

• Gustul nu este un „simț" rupt de principii, de cultură. Așa cum creația nu este un act pur spontan, nici critica gustului nu poate fi ceva rupt de reguli. Ea este o tehnică care unește spontanul cu raționalul. Oricât de genial ar fi gustul unui om, lipsit de cultură, el nu va înțelege niciodată natura creației unui Brâncuși, de pildă.

• Critica, pentru a fi știință sensibilă, cunoaștere estetică, trebuie să se conducă după o **metodă**, după niște principii de cercetare creatoare, după un **scenariu** bine chibzuit (Nu-și numea oare Kant **critica** sa un *„tratat despre metodă"*?).

• Pentru un critic – spunea Cehov – **metoda face cât jumătate de talent.**

• Metoda cere reguli și chiar **definiții.** Definiția exprimă esența unei noțiuni. Ea ușurează demonstrația critică, îi dă **claritate** și **precizie**, calitățile principale ale unei perfecte judecăți logice, după Kant.

• Criticul deci nu trebuie să se ferească de definiții. Dimpotrivă, întregul său travaliu trebuie să conducă la ele. A opera prin definiții înseamnă a opera cu esențe. Textul va avea astfel **limpezime, simplitate și profunzime.**

• O exprimare clară denotă o gândire clară.

• Iată două definiții de bază ale codului criticii noastre:

Omul este prin definiție ființa care speră; iar a spera înseamnă a crea.

Talentul este capacitatea (înnăscută, „dar de la Dumnezeu") de a combina lucrurile (cuvintele, culorile etc.) în așa fel încât, dându-le o nouă viață, să le ridice la idee, la concept.

• *„Munca este rugăciunea criticului"* (Belinski).

• **Pregătirea** e cheia succesului muncii, a rodului ei. Așa cum natura se pregătește să renască în fiecare primăvară, așa cum bobul se pregătește să încolțească și femeia să dea viață, tot astfel și criticul se pregătește să-și dăruiască cuvântul său.



Scanned with CamScanner

● Așa cum există artă, există și o artă a pregătirii (ei).

● Criticul trebuie să fie adversarul înverșunat al Ignoranței, care este o sursă „*industrială*" de nonvalori. De aceea el trebuie să respingă „*criteriul*" impresiei generator de iluzii și să-și bazeze observațiile pe studiul adânc și pe cunoașterea temei implicate în operă. Să urmeze calea primejdioasă și incomodă a adevărului, care singură duce la frumusețe și fericire.

● Creația este o formă de critică a vieții.

● Critica trebuie să slujească arta de a trăi.

● Creația nu poate fi desprinsă de critică. Este tot atâta nevoie de delectare artistică, câtă nevoie este de **înțelegerea** plăcerii. Emoție deci plus știință.

● O operă trebuie analizată în raport cu epoca în care a fost creată, dar în același timp trebuie privită din perspectivă istorică, din unghiul actualității.

● Prin critica istorică – spunea Croce – la critica estetică.

● O istorie literară – după Călinescu – este o istorie de valori. Istoricul trebuie să fie în stare mai întâi să stabilească valori, deci să dovedească faptul că este critic. Istoria literară impune o scară de valori. Dar, mai scrie Călinescu: „*Nu există istorie literară, ci istorici literari*". De aceea istoriile scrise în colaborare i se par aberații. Lucruri valabile și pentru istoria picturii, filmului etc.

● Numai dublat de istoric, criticul își poate verifica temeinicia judecăților de valoare prin cunoașterea rădăcinilor unei opere, prin cercetarea sincronic-diacronică, prin cunoașterea genetică a programului estetic al unui creator sau prin cunoașterea școlilor și tendințelor artistice din țara sa și din lume. Istoricul din el îi dă criticului informația necesară care îl face să fie stăpân pe domeniu. De altfel, informarea (la zi) și verificarea ei sunt premisele vitale ale actului critic.

● **Metoda comparatistă** este esențială pentru cercetarea critică. Cu ajutorul ei criticul stabilește (prin comparație) măsura reală a unei valori. Ea este criteriul universalității și are ca mijloace critica izvoarelor, critica influențelor, critica paralelismelor și pe cea a complementarității, care le include pe toate.

● Sarcina de căpătâi a criticului este să aprecieze ce aduce nou și original o operă, să o plaseze așadar în istorie și universalitate. Aici un rol important îl are cunoașterea profundă a teoriei specificului național.



Scanned with CamScanner

● Marii noştri critici (literari) au dovedit că specificitatea criticii româneşti este o originală îmbinare a gândirii abstracte, a spiritului savant (asimilare a filosofiei germane) cu modalitatea exprimării clare (în tradiţia criticii franceze).

● Criticul este un reprezentant specializat al opiniei publice. De aceea el trebuie să stea cu faţa la public, să vorbească pe înţelesul lui. Misiunea sa principală este să-şi răspândească opiniile sănătoase în colectivităţi. Ca atare, limba lui se impune a fi clară, simplă, adâncă, sinceră, riguroasă.

● Criticul trebuie să-şi exprime părerile răspicat şi cu pasiune.

● Simţul polemic este al doilea simţ estetic al criticului.

● Criticul care nu a câştigat cel puţin o „*bătălie de idei*", spunea Vianu, nu se poate numi critic.

● Polemica este viaţa spiritului mereu înnoitor al criticii.

● Mai mult, polemica se poate situa la nivelul artei, cum a dovedit-o genial Eugen Lovinescu.

● Polemica este arta argumentării.

● În polemică, criticul nu trebuie să părăsească câmpul esteticii. Tonul folosit să fie acela al raţiunii. Critica impulsivă, pătimaşă, „atacul la persoană" n-au ce căuta printre argumentele estetice.

● Competitivitatea, spunea D.I. Suchianu, este **rivalitate fără duşmănie.**

● În judecarea unei opere e obligatoriu să se pornească de la ceea ce vrea ea să spună, de la ideea ei de bază, şi nu de la ceea ce am vrea noi să ne spună. Critica să nu fie deci o aplicare **a priori** a teoriei la practică. Identificarea cu opera întâi şi apoi distanţarea critică, apoi preluarea exemplului şi folosirea lui ca argument în eşafodajul teoretic al criticului.

● Nu există nici un duşman mai mare pentru un critic ca **prejudecata.**

● Criticul fără sistem este ca un artist fără mâini. Operele pe care le analizează el sunt pretexte pentru desfăşurarea propriului său sistem.

● O operă nu trebuie judecată după intenţia ei, ci după rezultat.

● **Firescul** este măsura valorii unei creaţii, criteriul frumuseţii ei.

● Firescul artistic nu este tot una cu firescul cotidian, ci este un firesc de gradul doi. În artă firescul se obţine prin exagerarea lucrurilor. Dar o exagerare în sens pozitiv („*din prea multă dragoste*"). Astfel, există un firesc al mitologiei, un firesc renascentist, un firesc al avangardei, un firesc al realismului, un firesc baroc, romantic etc.



Scanned with CamScanner

● Opera de artă este vrajă, stare. Ea trebuie apreciată în funcţie de natura ei, de dubla ei natură mai bine zis: fizică şi psihică.

● Opera de artă întreabă, criticul răspunde.

● Critica este **supunere la obiect**, spunea Ibrăileanu. Romanul de mâine, mai zicea el, îl vor scrie criticii literari (la care se poate adăuga: filmul de mâine îl vor face criticii de film, fapt valabil şi în cazul picturii sau muzicii).

● Critica, gustul critic, ca şi criteriile ei, evoluează (progresează), asemenea ştiinţelor sau artei (cinematograful, de pildă, este **concretizarea** eforturilor milenare ale imaginaţiei umane de a crea un „*spectacol*" global al realităţii).

● Critica nu creează artişti. Un artist autentic nu poate fi influenţat de critică. Sfaturile criticului nu sunt bune decât pentru... începători.

● Cel mai bun critic pentru un artist este... el însuşi.

● Vocaţia criticului se verifică prin audienţa sa la public.

● Criticul are datoria să apere valorile şi să le popularizeze.

● El se cuvine să semnaleze ce-i bun chiar şi într-o operă mediocră.

● Criticul este făuritor de criterii. El ştie că arta = sistem de convenţii.

● Criticul trebuie să fie consecvent până la capăt. A fi consecvent nu înseamnă a spune mereu „da" sau mereu „nu", ci a-ţi întemeia judecăţile pe principii unitare, aprecierea unei opere sau alteia făcându-se în funcţie de ele.

● Gustul artistic însă nu poate fi suplinit de cunoaşterea principiilor estetice.

● A fi consecvent înseamnă aşadar a fi tu însuţi.

● Criticul, spunea E. Lovinescu, trebuie să se supună **imperativului sincerităţii** absolut necesare profesiei sale.

● Obiectivitate în artă, în aprecierea critică, înseamnă **onestitate** şi **autenticitate** (G. Călinescu).

● Judecata dreaptă izvorăşte din trăirea şi retrăirea operei (recitirea sau revizionarea care infirmă sau întăreşte primele impresii).

● Exigenţa este calea infailibilă a criticii adevărate şi ea trebuie să se manifeste întâi faţă de tine însuţi şi apoi faţă de ceilalţi. Ea trebuie să fie cu atât mai mare cu cât artistul, a cărui operă e judecată, este mai mare.

● Forţa criticului stă în talentul de a convinge.

● Calitatea principală a talentului, spunea Tolstoi, este spontaneitatea, iar forţa lui, cunoaşterea sufletului omenesc.



Scanned with CamScanner

● Criticul trebuie să fie însufleţit de dragostea pentru om şi creaţiile lui minunate.

● Caracterul de „*joc secund*" al creaţiei este propriu şi criticii, mai ales celei estetice.

● Critica nu este monolog, ci dialog.

● Ceea ce face inconfundabilă o operă (artistică sau critică) este stilul ei. Iar stilul, **esenţa** lui, după Caragiale, este însuşi Ritmul.

● Criticul trebuie să aibă curajul opiniilor sale.

● Şi mai ales să nu pună arta mai presus decât viaţa, chiar dacă prima e durabilă şi cealaltă efemeră. Căci viaţa este cauza artei. Iar viaţa i-a împrumutat artei ceea ce are ea mai etern: **speranţa**.

● Că speranţa a aparţinut întotdeauna vieţii, fiind instinctul ei de conservare, că a fost întotdeauna raţiunea de a fi a omului, a devenirii umane, că a fost fermentul de emancipare a omenirii, se reflectă perfect în istoria artei.

● Nici o operă nu poate să slujească unui ideal educativ, politic, economic etc. dacă ea nu trăieşte mai întâi **în chip estetic**. După cum e tot atât de adevărat că o valoare estetică e alcătuită din valori extra-estetice: valori morale, politice, economice...

● Nimic nu-i perfect, totul e perfectibil. O dovedeşte profunda şi veşnica **neliniştе creatoare** a artistului (criticului).

● Criticul este un artist al **conexiunilor**, al asociaţiilor de idei, al raportărilor neaşteptate dintre fenomene, al legăturii dintre macro-cosmos şi microcosmos, fenomen şi noumen, particular şi general, naţional şi universal, real şi fictiv, abstract şi concret. În arta aceasta el trebuie să se sprijine mereu pe **realitate**, pe dialectica mişcării, a schimbării lucrurilor.

● Simţul realităţii este al şaselea simţ al criticului. El trebuie să aibă capacitatea – asemenea creatorului – de a sesiza la timp şi în profunzime semnele realului.

● Este critic numai cel ce ştie să procedeze ca un artist, adică să lege lucrurile pe **dedesubt**, cum spunea Arghezi.

● „*Nimic nu-i statornic,* scria Eminescu; *valorile estetice se măsoară şi ele în tiparele conştiinţei noastre mobile*".

● Criticul trebuie să-i formeze publicului reflexul de a şti că o operă de artă este o taină şi că ea nu se relevă dintr-odată, ci treptat, că acest proces de înţelegere, de descoperire lentă şi, implicit, de desfătare superioară este fără sfârşit, nou cu fiecare retrăire a operei şi cu fiecare epocă.



Scanned with CamScanner

● Cea mai înaltă autoeducaţie a criticului este de a înţelege că nu toată dreptatea e de partea lui, că nu el are ultimul cuvânt şi că adevărata manifestare a spiritului critic se află numai în libertate, în democraţia cuvântului.

● Sistemul unui critic este... **un punct de vedere**. Pe care nu toată lumea e obligată să-l accepte. Criticul trebuie să se supună şi el judecăţii celorlalţi.

● Adevărul e luminat de mai multe puncte de vedere.

● „*Trebuie să fim toleranţi faţă de părerile altora. Oamenii nu pot fi constrânşi să gândească la fel*" (Belinski).

● Confruntarea ideilor este viaţa criticii.

● Criticul adevărat nu va atribui niciodată adversarilor săi păreri care nici nu le-au trecut prin gând.

● Aşa cum el trebuie să-şi respecte predecesorii şi să le urmeze exemplul, tot astfel, dacă vrea să fie la rându-i urmat, trebuie să pregătească terenul viitorilor critici (după pilda lui Maiorescu, care a făcut „şcoală").

● Criticul nu are voie să uite niciodată pădurea din cauza copacilor. Fiecare creaţie din Opera unui artist trebuie judecată ca parte a unui întreg.

● Critic adevărat e numai acela care are capacitatea de a analiza şi de a lega lucrurile într-o sinteză. Numai acela care are simţ integralist.

● Climatul criticii adevărate se menţine prin focul mereu viu al **comunicării**.

● Ignorarea este duşmanul cel mai mare al criticii. Rivalitatea dintre critici sau artişti nu se „rezolvă" prin ignorare (o formă perversă de ignoranţă), ci prin deschidere critică, prin ieşirea la „bătaie", prin abordarea frontală, integrală, a problemelor.

● Rivalitatea dintre opinii nu exclude prietenia dintre critici, ca oameni. Ideal este ca ea să includă şi admiraţia reciprocă.

● Calitatea gândirii critice nu poate fi ruptă de calităţile morale ale criticului. Dimpotrivă.

● Precauţia nu are ce căuta în judecata critică. Nici concesia, cu nici un chip. Dar bunul simţ, da.

● Talentul de critic este rar, mult mai rar decât acela de artist. Dacă nu-i obligatoriu ca orice artist să fie critic, estetician, în schimb în orice critic trebuie să se ascundă un artist, un creator de valori, condiţie esenţială pentru obiectivitatea critică, care presupune cunoaşterea dinlăuntru a mecanismului creator.



Scanned with CamScanner

● Artistului i se permite să greşească („*greşeala*“ lui poate fi o capodoperă de frumuseţe!), dar criticului nu.

● Criticul este oglinda nepărtinirii, simbolul culturii în mişcare, al inteligenţei critice a unui popor.

● Fără critici, un popor este ca şi mort. Criticii sunt ca aerul în evoluţia unui neam.

● Criticul este conştiinţa de sine a unei epoci.

● Spiritul critic este forţa unei societăţi. O societate fără spirit critic e asemenea lui Theseus care caută ieşirea din labirint fără „*firul Ariadnei*“.

● Critica poate fi un imbold uriaş pentru progresul umanităţii, dar şi o colosală frână dacă este ruptă de realitate, de viaţă, de **povestea** lucrurilor.

● Oamenii comunică povestind. La baza vieţii şi a artei se află povestea. Ea relativizează spaţiul şi prezentifică viitorul şi trecutul. Este calea supremă a cunoaşterii sufletului omenesc, care se impune a fi şi criteriul permanenţei critice.

● Operele durabile sunt cele care, în forme potrivite, **povestesc** convingător despre eternul uman.

● Criticul – „*povestitorul de idei*“ – să fie înainte de toate **om**!

● Critica trebuie supusă... criticii.

*

Criticii îi va fi supus, desigur, şi acest **cod deschis**, provizoriu, posibil de îmbunătăţiri viitoare, pe măsura noilor experienţe de creaţie şi de gândire ale omenirii, cod ce se vrea o prefaţă la o dezbatere despre starea actuală a criticii noastre de film, scris în speranţa că, alături de alte „*puncte de vedere*“, va contribui la crearea acelui climat născător de mari valori cinmatografice, cu adevărat reprezentative pentru modul de a plăsmui al poporului român.



Scanned with CamScanner

# INTEGRALISM SAU IGNORARE?

Nu o dată ne-am întrebat de ce breasla noastră cinematografică e atât de divizată, de sfâşiată şi dezmembrată, de ce la baza lipsei de relaţii normale dintre cineaşti stă ura, de ce domină interesele de grup, de ce e bântuită de atâtea spectre ignobile(dări în judecată, „divorţuri" între colaboratori de-o viaţă, hoţii, procese „morale" etc.)?

O primă explicaţie ar fi incapacitatea organică, am zice, a cineaştilor de a suporta critica. Fără spirit critic însă nu poate exista nimic trainic, nici o operă, nici o breaslă, nici un popor. Critica presupune în primul rând obiectivitate (înţeleasă de Ibrăileanu ca „*supunere la obiect*"), deci o ridicare a subiectivităţii la principii.

Or cineaştilor noştri, aproape fără excepţie, le lipsesc principiile. Probabil, pentru că le lipseşte caracterul. Ei nu au capacitatea critică de a recunoaşte valoarea unui confrate sau o recunosc doar în raport de avantajele clipei. Este năucitor să observi că singurul „principiu" constant în acest domeniu este **ignorarea**, izolarea, lipsa de comunicare. Fiecare pasăre cinematografică vrea să cânte şi să piară pe limba ei!

Dar acest fenomen poate fi remarcat şi în sfera literaturii, a muzicii, a plasticii sau a televiziunii. Redactorul şef al revistei **Luceafărul** îl ignoră pe cutare scriitor şi se opune să i se comenteze opera pentru simplul motiv că nu-i place de căciula lui. Iosif Sava trece cu vederea valorile de sub nasul său şi priveşte numai către partea sus-pusă a intelectualităţii noastre („vipurile" de rulotă), dând în schimb diagnostice pentru creaţia intelectualităţii româneşti în ansamblul ei. Presa, cu Ion Cristoiu în frunte, a făcut din „principiul" în discuţie o strategie politică, ignorând în funcţie de interesul politic (citeşte comercial) de la un moment dat. O înaltă faţă bisericească ne-a cerut – când realizam documentarul **Crăciun în Maramureş** – să evităm Săpânţa „*cu acel cimitir trist, care nu face cinste ortodoxismului românesc*". (Nu mai vorbesc de „grija" sa de a nu filma viaţa creştinească din bisericile „adverse", ne-ortodoxe!).

Dar nu poţi exclude dintr-o realitate ceea ce ţie nu-ţi place. Sau ceea ce nu-ţi convine. A te preface că cel pe care vrei să-l ignori nu



Scanned with CamScanner

există, e chiar un act de ignoranță. Cu atât mai mult e curată prostie să ignori ceea ce știi. Ignoranța se identifică, de altfel, cu faptul de a ignora ceva sau pe cineva. A trece voit cu vederea un lucru se atinge cu legea *omertei*, a tăcerii, un „principiu" mafiot care a fost preluat de breslele noastre critice și aplicat atunci când au vrut sau vor să anuleze din start o carte sau un autor. Până și în Pipirig, când am filmat **Urmașii Marelui Anonim,** mergând pe urmele lui Ion Creangă, am întâlnit o familie „de intelectuali" care a pus la cale o adevărată cabală numai să-i ignor pe ceilalți crengeni, ca să rămână doar ea în prim-plan.

Dar nu se află, oare, acest principiu bolnav al ignorării la baza societății românești, ca să nu zic omenești, în general?

Nu este oare ignorarea (de la latinescul **ignorare**) o formă perversă de ignoranță? Și, la urma urmei, o lipsă de bun simț și de respect pentru tine însuți!? Dacă un profesor de limbă română, bunăoară, nu indică toată bibliografia la un autor nu înseamnă oare că e în culpă față de conștiința sa? Căci e un mare păcat, poate cel mai mare, să te ignori pe tine însuți, să te prefaci a nu ști că ești printre cei chemați să fii călăuză, așa cum trebuie să fie mai ales criticul, după cum am arătat în **Codul criticii de film.**

Însă acest paranoic „principiu" al ignorării a primit replici serioase de-a lungul istoriei. Și să ne gândim doar la sincretismul grec și roman, apoi la sinteza renascentistă și la toate celelalte epoci de „iluminare", în care nimic din ce-a creat omul nu a fost ignorat.

La noi, fenomenul s-a numit **integralism.** Și a început cu mult înainte de a apare în Franța și de a i se da un nume: A început cu momentul Eminescu, Maiorescu, „Junimea", apoi cu Ibrăileanu și s-a cristalizat cu avangarda artistică și sistematizatorii Tudor Vianu, Mihail Dragomirescu și Camil Petrescu. **Principiul integralist**, care a marcat toată gândirea acelei perioade, depășindu-i cu mult orizontul, și e suficient să-l căutăm în revista **Integral,** în special în teoria lui Barbu Florian, sau în opera fundamentală a lui M. Dragomirescu, **Integralism** (1929), e tot ce poate fi mai opus „principiului" ignorării. Prin integralism, prin integralismul interbelic îndeosebi, societatea românească și-a găsit ritmul propriu, calea normală a evoluției sale. Adică și-a găsit spiritul critic cel mai adecvat, cel mai potrivit cu felul ei de a fi.

Față de acest model pozitiv, în care orice era integrat și integrabil, în care nimic din ce era omenesc nu putea fi trecut cu vederea, în care frumusețea estetică era de natură integrală, ca și stilul și ritmul



Scanned with CamScanner

secolului, el însuşi integral, dezintegralismul, sosit o dată cu tancurile sovietice, a fost şi a rămas un model negativ care a pus la baza funcţionării societăţii româneşti „principiul" ignorării, instalat pe sloganul „*cine nu e cu noi, e împotriva noastră*", deci trebuie „*ignorat*" (lichidat). Cu acest „principiu", spiritul critic, integralist, a murit. A început să funcţioneze spiritul poliţienesc, gândirea atât de sănătoasă a perioadei anterioare fiind alterată de boala ignorării, iar cinematograful, „*cea mai importantă artă pentru noi*", cum spunea Lenin, să devină instrument de propagandă comunistă.

O dată cu apariţia televiziunii, „principiul" ignorării a devenit instrument de masă. Dl. Iosif Sava, de pildă, produs şi apoi co-regizor al acestui „principiu", este conştient de acest lucru, dovadă eforturile sale lăudabile de „recuperare", de normalizare integralistă, eforturi care, din păcate, poartă o amprentă oportunistă, căci personalitatea sa e marcată structural de educaţia dezintegralistă.Nu întâmplător i se şi spune „Domnul **Vorbe, Vorbe, Vorbe**". „Vorbe" pe care le şi transformă în „cărţi". Că televiziunea a funcţionat după acest „principiu" al ignorării se vede din strădaniile ei disperate pentru normalizare, pentru „*schimbarea în bine*", pentru a nu mai fi aservită politic. Nu o va putea face decât atunci când va funcţiona pe criterii valorice (e doar televiziune naţională!), nu pe criteri politice, dezintegraliste, generatoare de haos şi ignoranţă, când va căpăta o autentică autonomie economică şi productivă, când va sta numai cu faţa spre ceea ce vrea şi trebuie să aibă publicul telespectator, când va reuşi să creeze o cultură integralistă, de sinteză, pe care s-o valorifice. Dacă nu se va ridica la o asemenea misiune, va cădea în rizibil, în senzaţionalul ieftin, în distracţia şi păcăleala „protevistă", soluţie momentană, improvizatoare, la cheremul „Diavolului Verde".

Gândirea estetică românească de film, ca să revenim la subiectul nostru, a înflorit în perioada mutului şi a trecerii de la mut la vorbitor tocmai pentru că s-a bazat pe spiritul critic integralist, atât de binefăcător, de productiv, mereu actual (european) şi roditor. După „eliberare" însă dezastrul a fost aproape total.

Aservită doar politicului, mişcându-se doar după „criteriul" ignorării, critica a privit numai într-o direcţie (cea „*indicată de partid*"), rupându-se de realitate, de esenţa fenomenelor şi instaurând un climat de paranoia ignoratoare, lipsit deci de un cod estetic şi de un corpus de reguli morale. S-a creat chiar şi o „şcoală" în jurul revistei **Cinema**, care a urmărit cu tenacitate distrugerea oricărei manifestări libere a spiritului critic. Alterarea produsă la această „şcoală" a fost atât de profundă încât rămâi şi azi uimit când vezi cum „elevii" ei fruntaşi



Scanned with CamScanner

aplică, cu aceeaşi tenacitate, „principiul" ignorării. Şi ne gândim la atâtea „vode prin lobodă" altoite pe inima breslei noastre critice, dar mai ales la cuplul Bujor T. Râpeanu şi Cristina Corciovescu (sau invers). Le urmărim de ani de zile munca bătătorită de a scoate cărţi ambiţioase (enciclopedii, dicţionare), care trebuie să presupună rigoare, obiectivitate, lipsă totală de **parti-pris**-uri, seriozitate. Dimpotrivă, parcurgându-le, observi că volumele lor de „sinteză" sunt lipsite de esenţa lor, adică de concept, de principii. Le străbate o lipsă de seriozitate care te descumpăneşte. Ce-o fi în capul acestor oameni?, te tot întrebi. Îi vedem noi mai mult decât sunt ei în realitate sau sunt doar nişte oarecari arhivari, nişte colecţionari de fişe luate de pe ici, colo, lipsiţi fiind de la natură de spirit critic? Confundă ei munca de cercetare cu o şuietă în care, după o bârfeală bună, hotărăsc *„hai, dragă, să le mai dăm bieţilor cinefili români o carte!"*?

Asemenea întrebări ne-au fost redeşteptate de recenta lor coproducţie **1234 cineaşti români**. Care este un model de ignorare crasă bazat, din nefericire, pe sudoarea a zeci de „negri", printre care avem onoarea să ne numărăm şi noi, căci atunci când lucram la serviciul de presă al Centralei România – film, sursa principală de date a autorilor, întocmeam şi fişele realizatorilor filmelor româneşti. Ce credeţi că au trecut cu vederea „călăuzele" noastre din acest *„ghid bio-filmografic"*? Tocmai gândirea estetică românească de film, tocmai aportul criticilor, al teoreticienilor şi practicienilor totodată!

Sunt prezente machioze şi monteuze, dar lipsesc sistematizatori ca Tudor Vianu şi Mihail Dragomirescu. Sunt prezenţi mai toţi tehnicienii şi cascadorii (şi e bine că sunt), dar lipseşte autorul celei mai originale teorii de film de la noi, Divinul Critic, George Călinescu. Apar tot felul de vedete de muzică uşoară, dar lipsesc „pionierii", de la Iordăchescu şi Marin Demetrescu la avangardişti, de la Olăraşu şi Râuleţ la Lucian Blaga şi Al. Davila, de la Stelian Ionescu şi Mihail Sadoveanu la Ion Minulescu şi Corneliu Moldovanu, de la Iulian Aisinman şi Viorica Mavrodin la Mihail Sebastian şi Eugen Ionescu. Sunt prezente 234 de nume obscure, de la diferite studiouri sau de la TVR, dar lipseşte un istoric de film ca Tudor Caranfil, care prin cărţile şi emisiunile sale şi-a adus o contribuţie covârşitoare la formarea unei culturi cinematografice autentice în România. Apar „moldovenii" de ultimă oră (şi e bine că apar), dar lipsesc autori marcanţi, greu de trecut cu vederea, ca Florian Potra, George Littera, Manuela Cernat sau Călin Căliman. Sau ei nu *„au fost implicaţi într-un fel sau altul în viaţa cinematografică de la noi"*, cum sună Argumentul acestui „ghid"?!



Scanned with CamScanner

*Grid Modorcea, alături de actorul Ernest Maftei şi operatorul Bogdan Silvestru, în timpul filmărilor la* **Dumnezeul lui Ion Creangă.**

Să nu facă oare parte breasla critică din breasla cineaştilor? **Parti-pris**-ul cu care a fost alcătuit acest dicţionar e evident. El e un nou model bolnav de iresponsabilitate profesională, fapt care duce inevitabil la erori, omisiuni flagrante, formulări agramate, „botezări" de date etc. Poţi să înţelegi de ce din filmografia lui Ernest Maftei, de pildă, ca să ne mai oprim doar la un singur exemplu, sunt ignorate nu vreunul din rolurile episodice sau secundare de brigaderi şi activişti, ci tocmai rolurile principale pe care el le-a făcut în **Brâncuşi-Cioplitorul de suflete** şi **Dumnezeul lui Ion Creangă,** ca şi rolul celebrului lăutar Lae Chiorul din **George Enescu – Alesul lui Dumnezeu**!? De ce? Nu oare pentru că aceste filme aparţin unui... critic?

Şi când te gândeşti că acest „ghid" a fost girat de Editura Ştiinţifică *„la iniţiativa şi cu concursul UNIUNII CINEAŞTILOR DIN ROMÂNIA"*!

Un nou model negativ de ignorare, aşadar, de vitregire aberantă a spiritului critic! Să elimini principiul integralist, să ignori personalităţi care intră, în orice caz, în primele o sută de portrete ale cinematografului românesc şi să pui în pagină de istorie o armată de non-valori, iată o demonstraţie de ignoranţă, o mostră a complexului



Scanned with CamScanner

de inferioritate, a spiritului de gaşcă, de „echipă", care duc inevitabil la aberaţii, la rezultate contrarii. Căci ce este, la urma urmei, acest „ghid" dezorientativ în care unui Nicolae Iorga sau Eugen Lovinescu le iau locul un fitecine? Într-adevăr, „*o galerie a făcătorilor de film*", cu expresia autorilor, dacă prin *făcători* înţelegem non-valorile. E uimitor să constaţi că majoritatea covârşitoare a celor „fişaţi" a contribuit la „*edificarea*" falimentarului film socialist, a fost părtaşă la mistificarea istoriei. Iată cine – îţi vine să zici – sunt făcătorii „castelelor de nisip" socialiste, peste 500 de „fişe" fiind „pătate" de tot felul de „*omagii închinate partidului*". Dovadă şi maldărele de premii (uneori mai multe decât filmele, căci acesta era „stilul" ACIN, moştenit şi de UCIN, ca toţi participanţii, după modelul „Cântării României", să ia premii!), la care ar trebui adăugate şi tantiemele grase obţinute prin celebra practică a „*raportărilor de cifre false*". Să fi urmărit autorii dicţionarului un asemenea subtil scop vizavi de cinematogrful naţional şi să ofere un „ghid" „*pentru cei – români sau străini – care intenţionează să-i scrie istoria*"? Greu de crezut că au avut vreun criteriu orientativ, valoric, în afară de cel obstrucţionist, fals clasificator, al **parti-pris**-ului.

„*Integralismul e stilul epocii*, scria Ilarie Voronca, *integralismul începe stilul veacului XX*". Da, **începe**, însă cum se termină? Integraliştii de la **Contimporanul** lui Ion Vinea sau cei de la **Integral** tindeau spre **arta integrală**: „*Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci: elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.*", iar autorii noştri, epoca noastră, în acest secol integral, când integralismul a ajuns un principiu european şi planetar, tind către „arta ignorării". În loc de artă şi critică integralistă, „artă" şi „critică" ridicate pe ignoranţă!

Societatea românească, pentru a se însănătoşi, trebuie să revină la izvorul integralist, adică trebuie să răspundă cu fapte la întrebarea: **Integralism sau ignorare?**

Integralismul duce la prosperitate, la adevăr, la cultură, ignorarea la rău, la dezbinare. Să fie oare „principiul" ignorării mai aproape de pielea noastră decât cămaşa integratoare?

Dar spiritul critic, sintetizator, ca viziune a totalităţii, e consubstanţial fiinţei umane, e tendinţa ei spre normalitate, e speranţa care ne mântuie. Să nu vrem oare noi să ne mântuim? Să avem o nefastă vocaţie de ignoratori? Însă, cum aţi văzut, noi nu-i ignorăm pe ignoratorii noştri.

Mai mult, nutrim nădejdea, parafrazându-l pe André Malraux şi fiind în spiritul profetic al avangardiştilor români, că **secolul XXI ori va fi integral (integralist), ori nu va fi deloc!**



Scanned with CamScanner

# NOTE

## PARTEA ÎNTÂI

1 Gheorghe Marinescu, în vol. **Corespondență** (1889–1938), Ed. Științifică, București, 1968.
2 G. Olărașu, C. Râuleț, **Chiemarea cinematografului**, București, 1915, p. 43.
3 Ion Cantacuzino, **Momente din trecutul filmului românesc**, Ed. Meridiane, București, 1965, p. 5–6.
4 Cf. Georges Sadoul, **Louis Lumière**, Ed. Științifică, București, 1966, p. 104.
5 ibid., p. 132–134.
6 Vezi Ion Cantacuzino, art. „*Coordonatele unei istorii a cinematografiei românești*", în vol. redactat de el **Contribuții la istoria cinematografiei în România** (1896–1948), Ed. Academiei R.S.R., București, 1971, p. 28.
7 Georges Sadoul, **Istoria cinematografului mondial**, Ed. Științifică, București, 1961, p. 21 și p. 30.
8 M. Gorki, citat de G. Aristarco, în **Cinematografia ca artă**, Ed. Meridiane, București, 1965, p. 109.
9 Cf.B.T. Râpeanu, art. „*Cristalizarea conceptului de «artă cinematografică» în publicistica românească a anilor 1896–1930*", în vol. **Contribuții la istoria cinematografiei în România** (1896–1948), op. cit., p. 49.
10 Georges Méliès, **Trucurile** în **A șaptea artă**, vol. I., Ed. Meridiane, 1966, p. 243.
11 Henri Bergson, **L'évolution créatrice**, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, p. 303–306.
12 Pentru acest aspect al problemei, cât și pentru alte amănunte legate de cineastul Rebreanu, vezi studiul nostru **Liviu Rebreanu și cinematograful**, în revista „*Argeș*", nr. 11 și nr. 12/1985.
13 C. Iordăchescu, **Cinematograful și educația** (broșura cuprinde și o parte a doua dedicată **Artei populare**), Botoșani, 1912, p. 4.
14 ibid., p. 12–13.
15 ibid., p. 15–16.
16 ibid., p. 20.
17 ibid., p. 33.
18 ibid., p. 41.
19 G. Olărașu, C. Râuleț, **Chiemarea cinematografului**, op. cit. „*Un cuvânt*".
20 ibid., p. 12–14.



Scanned with CamScanner

21 ibid., p. 33
22 ibid., p. 34–41.
23 Constantin Th. Theodorescu, **Arta şi cinematograful**, Bucureşti, f.a. (1913?), p. 3.
24 ibid., p. 4–5.
25 Leon Popescu, **Memoriu asupra unui program cultural cinematografic**, Bucureşti, 1913, p. 5.
26 p.7.
27 p. 9.
28 p. 14.
29 Marin Demetrescu, **De la Fotografie la Cinematograf**, Craiova, 1914, p. 5.
30 Cf. Ch. Baudelaire, „*Publicul modern şi fotografia*", în vol. **Curiozităţi estetice**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
31 Marin Demetrescu, op. cit., p. 22.
32 ibid., p. 34.
33 ibid., p. 40–41.
34 ibid., p. 76.
35 ibid., p. 7.
36 O abordare mai amplă a acestei probleme poate fi găsită în cartea noastră **Lumea modernă şi cinematograful**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984 (vezi în special ultimul capitol).
37 Cf. Marin Demetrescu, **Cinematograful**, în „*Viaţa românească*" nr. 7–9 (1914), p. 206, şi **De la Fotografie la Cinematograf**, op. cit., p. 70.
38 Stelian Ionescu, **Cinematografia. Descoperirea şi istoricul ei.** Bucureşti, 1916, p. 75.
39 ibid., p. 78.
40 ibid., p. 80-81.
41 Cf.G.Aristarco, **Cinematografia ca artă**, op. cit., p. 154.
42 Mihail Sadoveanu, **Filme de cinematograf**, în „*Însemnări literare*", nr. 43, din 7 dec. 1919, p. 15–16.
43 **Patria**, nr. 169 din 6 august 1922.
44 **Patria**, nr. 207/1922 (în vol. **Ceasornicul de nisip**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 60–61).
45 Dr. Iulian Aisinman, **Filmul şi arta. Filmul: făptură, probleme, tendinţe**, Bucureşti, Editura Librăriei „Universala" Alcalay et Co., 90 p., p. 4.
46 ibid., p. 19.
47 ibid., p. 22.
48 ibid., p. 49.
49 ibid., p. 57.
50 ibid., p. 64.
51 ibid., p. 75.
52 ibid., p. 78.
53 ibid., p. 79.
54 ibid., p. 88.



Scanned with CamScanner

78 G. Călinescu, **Între poezie şi feerie**, în „*Adevărul literar şi artistic*“, nr. 791 (din 2 feb.)/1936.
79 Adică nr. 792 (din 9 feb.)/1936.
80 În „*Adevărul literar şi artistic*“ nr. 793 (din 16 feb.)/1936.
81 G. Călinescu, **Istoria literaturii române**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982, p. 915.
82 Eugen Ionescu, **Cinematograf**, în „*Viaţa Românească*“, nr. 3/1939.
83 E. Ionescu, **Nu**, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 7.
84 Cf. B.T. Râpeanu, **Mihail Sebastian**, în „*Cinema*“, nr. 8/1966.
85 Cf. Jean Mihail, **Filmul românesc de altădată**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1967, în special cap. V, **Cinematografia în „zodia“ oficialităţii**.
86 ibid., p. 220.
87 Evident, e vorba de „eliberarea“ comunistă.
88 D.I. Suchianu, **Reflecţii asupra comediilor cinematografice româneşti**, în vol. **Contribuţii la istoria cinematografiei în România (1896–1948)**, op. cit., p. 125.
89 Olteea Vasilescu, **Lanterna cu amintiri**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 116.
90 ibid., p. 110. Autoarea citează din art. **Caragiale pe ecran** („*De vorbă cu d. Jean Georgescu, regizorul filmului* **O noapte furtunoasă**“), apărut în revista „*Rapid*“, nr. 160/8 aprilie 1942.
91 Datorită cenzurii, din această convorbire nu au putut apărea decât unele fragmente în SLAST, nr. 21/1988 şi în „*Argeş*“, nr. 1–3/1989.
92 Suntem în anul 1988, când a avut loc această convorbire, pe care o publicăm la „timpul prezent“. Deci Jean Georgescu s-a născut la 12 februarie 1901 şi nu la 25 februarie 1904, cum indică eronat **Dicţionarul cinematografic**. Pe 8 aprilie 1994, după o lungă şi treptată stingere, ilustrul cineast avea să părăsească această lume, pe care atât de mult a iubit-o („*regret că o să mor*“ – a fost singurul său regret în viaţă, cum mi-a mărturisit la ultima noastră întâlnire – vezi convorbirea publicată în revista ACUZ nr. 2/15–22 nov. 1993, convorbire pe care am inserat-o, cu noi amănunte, în romanul **Noii băieţi de bani gata**, Ed. Alcris, 1996, unde Domnul Peliculă, cum au remarcat cititorii, e un personaj viu ale cărui păţanii şi replici sunt de neuitat).



Scanned with CamScanner

# CUPRINS

## PARTEA ÎNTÂI


| | Pag. |
|---|---|
| Argument | 3 |
| Primele consemnări. Claymoor | 15 |
| Prima rubrică de film. Liviu Rebreanu | 26 |
| În jurul celor dintâi filme româneşti | 33 |
| Primele broşuri dedicate cinematografului. C. Iordăchescu, G. Olăraşu, C. Râuleţ, C. T. Theodorescu Leon Popescu | 40 |
| Cele dintâi cărţi de tehnică şi istorie a cinematografului. Marin Demetrescu, Stelian Ionescu | 54 |
| „Urmărind o evoluţie firească, filmul trece la artă". Mihail Sadoveanu | 63 |
| „Evanghelia puterii şi a frumuseţii". Lucian Blaga | 67 |
| Noi cărţi dedicate cinematografului. Iulian Aisinman, V. Coman, M. Zapan, Alex. Demetrescu | 71 |
| „Explozia" revistelor de cinema. „Filmul", „Cinema" | 80 |
| „Păreri despre cinematograf". Ion Minulescu, Alexandru Davila, Dimitrie Gusti, Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Corneliu Moldovanu, N. Davidescu, Jean Bart, D. Karnabatt | 89 |
| Cinematograful în viziunea avangărzii. Petru Comarnescu | 102 |
| „Contimporanul", „Integral", „Unu", „Urmuz". Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ion Perez, B. Fundoianu, Barbu Florian, Saşă Pană, Geo Bogza | 108 |
| Vârsta maturităţii. Contribuţii fundamentale Tudor Vianu | 123 |
| Mihail Dragomiresccu şi „Clipa cinematografică" | 135 |
| Camil Petrescu | 152 |




Scanned with CamScanner

# PARTEA A DOUA


Pag.

Estetica mutului versus estetica vorbitorului
Cazul Chaplin ..... 163
Filmul sonor. Rodion, V. Scânteie, G. Ibrăileanu ..... 167
Soluţiile marilor regizori ..... 169
Teoreticienii vorbitorului ..... 173
„Puncte de vedere". D. I. Suchianu, T. Vianu ..... 175
Cazul „Ciuleandra". Liviu Rebreanu ..... 183
Noi puncte de vedere. Tudor Arghezi, Nicolae Iorga
Amilcar, Gib. I. Mihăescu ..... 188
Revista de film „*Succes*". B. Cehan, Eugen Lovinescu,
Emanoil Bucuţa, Ion Minulescu, Camil Petrescu, Henriette
Yvonne Stahl, Anton Holban ..... 195
Surprizele sonorului: Viorica Mavrodin, S. Bainglass ..... 200
D.I. Suchianu: „Curs de cinematograf" ..... 204
Ion Cantacuzino: „Uzina de basme" ..... 211
Contribuţia lui G. Călinescu ..... 238
Polemica dintre Divinul Critic şi Domnul Cinema ..... 250
„Cinematograf" de Eugen Ionescu ..... 257
Mihail Sebastian: pentru „un studio naţional" ..... 259
În jurul primei capodopere cinematografice:
„O noapte furtunoasă" ..... 262
„Lumea vrea poveşti" – convorbire necenzurată cu
Jean Georgescu ..... 267


# ADDENDA


Codul criticii de film ..... 293
Integralism sau ignorare? ..... 306
Note ..... 312
Cuprins ..... 319




Scanned with CamScanner

## De același autor

### Cărți

DERUTĂ ÎN PARADIS, roman, 1978
MITURILE ROMÂNEȘTI ȘI ARTA FILMULUI, 1979
PAZNIC LA TURNUL BABEL, roman, 1981
PERSPECTIVELE CREAȚIEI, 1982
LUMEA MODERNĂ ȘI CINEMATOGRAFUL, 1984
RUDELE, roman, 1985
LITERATURĂ ȘI CINEMATOGRAF, 1986
LUMEA FĂRĂ OGLINDĂ, roman, 1990
FĂRĂ VIOLENȚĂ, comedie, 1992
ÎNCOTRO?, roman, 1993
BĂIEȚII DE BANI GATA, roman, 1993
FETELE DE BANI GATA, roman, 1994
MAGUL CĂLĂTOR, 1995
ȘOBOLANII ÎN ITALIA, roman, 1995
ACTUALITATEA ȘI FILMUL, 1995
EXISTĂ, psalmi, 1996
NOII BĂIEȚI DE BANI GATA, roman, 1996
TEATRUL RESPIRAȚIEI, 15 piese de teatru, 1996
TINEREȚE, AMOR, PROSTIE, 1997
ÎN CĂUTAREA ABSOLUTULUI, poezie, 1997

### Filme

SATUL CA O ICOANĂ, 1994
TREPTELE EXTAZULUI, 1994
DUMNEZEIREA LA EMINESCU, 1995
SUB FEREASTRA MARE, LOC DE ÎNCHINARE, 1995
ALTARE DE JERTFĂ, 1995



Scanned with CamScanner

NĂDEJDEA CREŞTINĂ, 1995
CE-AI CU MINE, DOAMNE?, 1995
ÎN SIHĂSTRIE ETERNĂ, 1995
MIRACOLUL ROMÂNESC, 1995
DREPTUL DE A-ŢI PLÂNGE MORŢII, 1995
PREOTUL DE ŢARĂ (I, II), 1996
OBÂRŞIA LUI EMINESCU, 1996
BRÂNCUŞI – CIOPLITORUL DE SUFLETE, 1996
DUMNEZEU S-A NĂSCUT LA SAT, 1996
INFINITIVUL LUNG BRÂNCUŞIAN, 1996
DUMNEZEUL LUI ION CREANGĂ, 1996
DE LA SF. APOSTOL ANDREI LA „NOII APOSTOLI", 1996
GEORGE ENESCU – ALESUL LUI DUMNEZEU, 1996
URMAŞII MARELUI ANONIM, 1997
CRĂCIUN ÎN MARAMUREŞ, 1997
ŢARA COLINDELOR, 1997
BÂRLOGUL LUI FAUST, 1997
NICOLAE GRIGORESCU – PICTORUL DE BISERICI, 1997

Scanned with CamScanner

**Grid Modorcea s-a născut la 9 ianuarie 1944, în Galaţi. Pe linie paternă, se trage dintr-o veche familie ardelenească (Ţara Făgăraşului), care a dat numeroşi cărturari, în special preoţi. În 1963, absolvent al Liceului „V. Alecsandri" din Galaţi. Studii superioare de matematică terminate tot în oraşul natal, în 1966. Timp de doi ani predă matematica la şcoli din Galaţi şi Tecuci. Între 1968–1970 studiază tot matematica, dar la Universitatea din Bucureşti. Din 1970 până în 1974 îl găsim student la I.A.T.C. „I. L. Caragiale" Bucureşti, secţia Teatrologie-Filmologie. După absolvire, lucrează pe rând la Casa de filme 3, Centrala „România-film" şi Studioul „Sahia-film". Din 1990, intensă activitate în presă, fiind şi fondatorul câtorva reviste. În 1991 obţine titlul de** Doctor în arte**. Din 1994, realizator de filme la Televiziunea Română (redacţia „Viaţa spirituală"). A semnat ca scenarist şi regizor peste 20 de filme.**

**Debutul literar s-a produs în revista studenţească „Amfiteatru" (nr. 4/1970), unde i s-a publicat piesa de teatru „Zidul", după ce a fost reprezentată la Teatrul dramatic din Galaţi, în stagiunea '68–'69. Este autorul a 21 de cărţi.**

**Lucrările sale s-au bucurat de aprecieri deosebite. Iată ce scria în 1984 un reputat critic pe marginea studiului său „Lumea modernă şi cinematograful":**

*„Grid Modorcea este un «verde», un «ecologist» al culturii cinematografice, un specialist care ţine morţiş să înlăture poluarea dintr-un domeniu atât de uşor de poluat cum e filmul, la toate nivelurile sale. Apucând voinicește drumul Damascului, Modorcea este un Saul (Pavel) al dreptei credinţe întru film, ca artă, ca îndreptar cinstit, de «bunăcredinţă» (cum îi place acestui voluptos terorist-al-ideii să scrie), al cohortelor infinite de consumatori. În (aparent) modesta noastră critică de film (sau filmologie), Grid Modorcea ocupă, într-adevăr, locul celui capabil să apropie cuvântul «demiurgilor» de popor sau, în alţi termeni, locul propagandistului organizator al opiniei publică, în stare să cucerească masele, dar nu vorbindu-le mieros, ci intimidându-le raţional (sau fascinându-le, până la urmă), cu o siguranţă de sine ce nu dă răgaz ivirii vreunei îndoieli teoretice (sau sentimentale), ci stârneşte invidia confraţilor mai timizi şi scrupuloşi. Deasupra oricărei bănuieli, Grid Modorcea acoperă astfel un spaţiu central în posibila, proiectata conştiinţă (critică) a spectatorului român de cinema. Sau o va acoperi în viitor, în orice caz, căci se simte din fiecare aliniat, din fiecare pagină a cărţii, că viitorul îi aparţine lui, mai cu seamă lui..."*

**FLORIAN POTRA**

E 397

ISBN 973-96949-4-2

Lei 20 000

Scanned with CamScanner